

C A M I N A R
S O B R E U N A L Í N E A
D E S O M B R A
E N L A T I E R R A

Por:

MARIO VICENTE GUIXERAS

marioguixeras@outlook.es

4º curso, grado en Bellas Artes.

Tutores:

JAVIER RIERA

javierriera1@gmail.com

MARIBEL CASTRO

mi.castro.prof@ufv.es



Madrid.

2015-2016

ÍNDICE

0. INICIAR	3
1. PRESENTACIÓN	4
2. OBJETIVO DE LA PROPUESTA	5
2.1. PERCIBIR LA MATERIA COMO OBJETO	6
2.2. DESARROLLAR EL CONCEPTO DE HOGAR EN ESPACIOS EXTERIORES	6
2.3. TOMAR CONSCIENCIA DE LA ENERGÍA VITAL PRESENTE EN LA NATURALEZA COMO FACTOR PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA	7
2.4. CONSEGUIR HABLAR DE LO MAYOR A TRAVÉS DE LO MÍNIMO	7
2.5. DESARROLLAR EL CONCEPTO DE LÍNEA COMO LÍMITE Y COMO EXTENSIÓN	7
2.6. DEFINIR MI ACTITUD COMO ARTISTA ANTE ESTE TRABAJO	8
2.7. DESARROLLAR EL CONCEPTO DE INTERACCIÓN COMO ACCIÓN CREATIVA	8
2.8. TRANSMITIR LA RELACIÓN: MOVIMIENTO- QUIETUD EN LAS OBRAS	9
2.9. ACERCAR EL ARTE Y EL PENSAMIENTO ABSTRACTO AL VIANDANTE COMO ESPECTADOR	9
3. ANTECEDENTES-PUNTO DE PARTIDA , ESTADO DE LA CUESTIÓN	10- 30
3.1. ANTECEDENTES	10
3.1.1 LA MÚSICA Y EL SONIDO	28
3.1.2. LAS ARTES MARCIALES JAPONESAS	28
3.2. AQUÍ, AHORA	29
4. METODOLOGÍA	31- 46
4.1. PROCESO Y FORMALIZACIÓN	31
4.1.1. INVESTIGACIÓN PRÁCTICA	32
4.1.1.1. PINTURAS	34
4.1.1.2. INTERACCIONES	38
4.1.1.3. VIDEOARTE	41
5. DESARROLLO	46- 64
5.1. PRECEDENTES	46
5.1.1. PINTURA: LUZ Y OSCURIDAD	46
5.1.2 LO POÉTICO Y LO IMPERCEPTIBLE	49
5.2. DESARROLLO DE <i>CAMINAR SOBRE UNA LÍNEA DE SOMBRA EN LA TIERRA</i>	50
5.2.1. FASE 1. EXPLORACIÓN INICIAL	50
5.2.2. FASE 2. AHONDAR EN LO PRIMITIVO	56
5.2.3. FASE 3: ACERCAMIENTO A LA TIERRA	57
5.2.4 FASE 4: LA MADURACIÓN DE LOS CONCEPTOS	59
5.2.4.1. DESARROLLO DEL CONCEPTO DE LO PURO EN CUANTO A LO NATURAL	63
5.2.4.2. DESARROLLO DE MI ACCIÓN COMO ARTISTA DURANTE EL PROYECTO	64
6. ANÁLISIS DE RESULTADOS	65- 104
6.1. OBRAS AMBIENTALES E INSTALACIONES	65
6.2. PINTURAS	93

6.3. VIDEOARTE	104
7. CONCLUSIONES	105- 107
8. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	108
8.1. BIBLIOGRAFÍA	108
8.2. REGISTRO AUDIOVISUAL ON- LINE	110
8.3. WEBGRAFÍA	110

INICIAR

Estoy aprendiendo

que habito

entre los dedos

de mis manos.

Que estos espacios tejidos por mi andar

son

a lo que pertenezco,

la materia de la que formo parte,

la energía en los lugares del mundo.

Mario V. Guixeras

1. PRESENTACIÓN

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra es un intento de sentir y comprender el flujo natural del mundo. Ahondar en la naturaleza de las cosas: Habitar sus orígenes, sus procesos, su movimiento¹. Es un intento de buscar puntos de encuentro entre lo plástico y lo mental, el estar y el ser, la materia y el espacio, el objeto y el sujeto... Percibir el equilibrio y los enfrentamientos entre los conceptos contrarios que dan forma a la Existencia.

Esta investigación parte de una revisión del concepto del Land Art de los años setenta del siglo XX, presentando una serie de antecedentes vinculados al arte con la naturaleza, lo sublime, lo mínimo en el arte, el paisaje, la filosofía oriental etc. La obra que se presenta trabaja desde una plasticidad poliédrica y se formaliza de varias maneras: Desde la instalación, la pintura, la escultura, la interacción o el videoarte. A partir de elementos naturales directos e indirectos de la naturaleza tales como piedras, ramas etc., y pigmentos naturales inorgánicos producidos de forma artesanal con los que son pintados los cuadros, sin el uso de más aglutinante que el del agua. Las interacciones son obras ambientales y contextuales que se producen en espacios exteriores vinculados a la naturaleza. Las instalaciones y esculturas tienen un carácter más objetual y una visión más cercana a los espacios tradicionales de exposición .

De esta forma, *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* expone como resultado una serie de obras visuales que giran en torno a las ideas de lo efímero en relación a la naturaleza, la idea de espacio exterior como hogar vinculado a lo nómada, la búsqueda del origen natural desde el arte y la relación entre conceptos contrarios como búsqueda de un equilibrio. Las obras se entienden no como un proyecto cerrado ni una serie, sino como campo de investigación en el que ahondar y que abre nuevos caminos en torno a la idea de la naturaleza en relación al ser.

Las fuentes utilizadas en el desarrollo de este proyecto comprenden libros de filosofía, ensayos, libros de teoría del arte y de historia del arte, libros de técnicas y procedimientos artísticos, novelas, artículos, poesía, fuentes on-line, investigaciones prácticas, etc., que dan coherencia, contextualizan y aportan valor a la propuesta, desde diferentes estudios y visiones.

Durante el desarrollo de esta investigación, los métodos y los conceptos iniciales han evolucionado. Esto ha llevado a analizar finalmente lo que ha significado el proyecto, los caminos que abre, y las conclusiones concretas se extraen de estos casi diez meses de trabajo.

¹ “El tiempo y el espacio son derivados de la experiencia del movimiento. La experiencia subjetiva es borrosa, indeterminada. Todas las experiencias están en desarrollo, sus estructuras son temporarias.” DELANNOY, Luc. (2015). *Neuroartes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

2. OBJETIVO DE LA PROPUESTA

Aquí se plantea el objetivo esencial y los objetivos específicos que se han pretendido alcanzar con el proyecto.

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra se emprende con el objetivo esencial de comunicar a través de una propuesta artística, formalizada en obra plástica y visual, la decisión de reconocer la naturaleza de las cosas como una búsqueda vital que representa la idea poética de querer “regresar a un hogar en el que no se ha vivido nunca”. La intención del proyecto es ser capaz de transmitir esta idea para ayudar a sentirse, conocerse, y conocer y sentir la naturaleza, sus flujos, relaciones y enfrentamientos esenciales.

El proyecto busca ahondar en la idea del equilibrio entre contrarios que son del interés de esta propuesta, es decir, la relación entre: Interior/Exterior, Sentir/Pensar, Bien/Mal, Peso/Levedad, Material/Inmaterial, Cuerpo/Alma, Pasado/Futuro, Vertical/Horizontal, Masculino/Femenino, Sedentario/Nómada, Oscuridad/Luz, Vibración/Quietud, Temporal/Eterno... Emprendiendo a través de la confrontación de conceptos una búsqueda que se dirige hacia la línea que separa una idea de otra. Esta idea quiere alejarse del equilibrio como indecisión, y acercarse a la aceptación, comprensión y canalización de esas partes, de esa dualidad existencial, de la que habla la historia, la filosofía y el arte, a través de autores como William Blake: “Sin contrarios no hay progreso. Atracción y Repulsión, Razón y Energía, Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana.”²

Esta investigación tiene como objetivo trabajar en torno al equilibrio como un camino que pasa por buscar la naturaleza de las cosas y sus orígenes, que empieza en la necesidad de despojarse de todo lo que no es sentido como necesario. Metafóricamente, consiste en arrastrarse sobre la tierra buscando la raíz de las cosas y su silencio, para desde esta posición, poder decidir qué es vital en relación con el mundo.

La obra tiene la intención de crear una sensación de tentativa y de carácter abierto. La intención de alguien que ha pretendido construir o crear algo, que por alguna razón no ha acabado como sólido o definitivo, sino que la fragilidad, la ausencia y el misterio se apoderan de la pieza para generar preguntas al espectador o al viandante.

Esta investigación gira en torno a varios objetivos que definen el proyecto:

² BLAKE, William. 1979. *Matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Visor de poesía. Pág. 31

2.1. PERCIBIR A LA MATERIA COMO OBJETO

Uno de los objetivos de este proyecto, es el estudio y la percepción de la materia en sí misma. Para ello se llevan a cabo procesos mentales y físicos, a través de una contemplación activa durante paseos, viajes... Y valiéndose del arte como medio para comprender a la materia como un elemento con identidad propia y capacidad de interpelación en sí misma de la que tomamos consciencia e interiorizamos para sentir, reflexionar o incluso crear en base a ella. Y al objeto como material, precisamente por su capacidad potencial para ser interpretado desde una perspectiva artística.

Buscar una comprensión de lo que es la roca, la montaña, la cordillera; la hoja, el árbol, el bosque, en su concepción de materia, como objetos, me permite desarrollar el sentido de esos objetos, siendo consciente de su relevancia y de su existir. Y más aún, cuando se ha conseguido esto, intentar comprender estos objetos con capacidad interpelativa. Es decir: comprender que tienen una identidad propia, que ya no son sólo existir, y que son capaces de un modo u otro de provocar elementos para la reflexión a la sociedad.

2.2. DESARROLLAR EL CONCEPTO DE HOGAR EN ESPACIOS EXTERIORES

Otro de los objetivos de este proyecto artístico consiste en transmitir la idea de hogar itinerante, en cada lugar, a cada momento, a través de tomar una consciencia mental y física del espacio, de su energía y su identidad cambiante. Para generar así una red que entrelace de alguna forma cosas comunes que hacen posible percibir la totalidad del espacio y al mismo tiempo sus partes independientes.

¿ Qué es un hogar? Un hogar es un lugar físico o mental en el que uno se siente cómodo, seguro. Por eso la búsqueda de este objetivo es continua, la comodidad puede limitar la percepción. Al mismo tiempo un hogar es donde uno puede respirar lento, descansar, retomar fuerzas para seguir caminando. Por eso este proyecto, para acercarse a este objetivo, abraza una actitud de meditación. Este hogar es un lugar, pero también una idea, donde se encuentra el ecosistema al que pertenecer, del que recibir y al que dar.

Este objetivo forma parte de una relación de las ideas de lo que es el interior y lo que pertenece al exterior como conceptos, y que presenta al movimiento como itinerancia o nomadismo que habla de un anhelo implacable de encontrar un hogar, sea físico o mental.

2.3. TOMAR CONSCIENCIA DE LA ENERGÍA VITAL PRESENTE EN LA NATURALEZA COMO FACTOR PARA LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Otro de los objetivos específicos de esta investigación es profundizar en el concepto de energía como pulso vital en la naturaleza, que se relaciona con la parte inmaterial de esta obra y que surge como una expansión de la capacidad de percepción en relación al arte que aquí se presenta.

El concepto de la energía vital es fundamental en esta investigación. Esta energía no se define. No es un concepto, es un no-concepto³. Este concepto de energía fluye y se concentra, se expande y se focaliza en un espacio, en la naturaleza. Es lo que permite encontrar el espacio entre dos árboles y percibir una tensión entre ambos, se transmite a través de la capacidad poética del concepto personal de “acariciar el aire”, conseguir una profunda relación activa entre los materiales y el artista que en un momento determinado de creación se da al espacio y a la materia dejándose llevar por un pulso interior.

2.4. CONSEGUIR HABLAR DE LO MAYOR A TRAVÉS DE LO MÍNIMO

Otra de las intenciones de este proyecto es hablar de cosas y emociones vitales partiendo de lo mínimo, es decir, que tanto las imágenes que proyectan como las técnicas de las que se sirve sea a través de la mínima manipulación formal, y que a través de materiales rudimentarios y técnicas primitivistas puedan conseguirse plasmar los conceptos existenciales que trata la propuesta.

Este trabajo se deshace de todo lo prescindible para tratar desarrollar el concepto de lo mínimo, entregándose al proceso y al arte no tanto como objetivo, sino más como experiencia, en la que la contextualización de la obra tiene mucha importancia. El lugar que poco a poco va sintiendo como un hogar temporal, los elementos y sujetos naturales con los que interacciona, el clima, el momento del día, la localización...

2.5. DESARROLLAR EL CONCEPTO DE LÍNEA COMO LÍMITE Y COMO EXTENSIÓN

Un objetivo de este proyecto es desarrollar en una obra plástica los diferentes sentidos de la línea. Buscar su significado como divisoria entre los conceptos contrarios, como trazado de un camino, como extensión espacial, como muro. Las obras de *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* trabajan el concepto de la línea, lo interesante de encontrarnos con una línea es descubrir qué es lo mejor que puede hacer de sí misma. La línea no tiene por qué transmitir división, pero es uno de sus sentidos, si bien también es camino, y caminar nos conecta con el mundo.

³ Idea acuñada por Itsuo Tsuda en sus clases de: *Intramorfos del “Katougen-Kai” en Europa*.

Es importante que el artista tome consciencia de que esta idea de línea está hecha de sombra, es decir, es un espacio no-neutro construido en el contraste de la luz y la oscuridad, y se mueve de forma metafórica a medida que el sol cambia su posición. Esto significa que comprendemos que nuestro camino, se basa en un movimiento que no controlamos, sino al que somos capaces de sentir que pertenecemos y que es con la naturaleza con quien nos movemos.

2.6. DEFINIR MI ACTITUD COMO ARTISTA ANTE ESTE TRABAJO

Otro objetivo de este proyecto, es definir mi papel en relación a lo que aquí se propone. Tratar de sentir y comprender antes de actuar. Esto pasa por aprender a respetar y amar la ecología general y ahondar en la naturaleza de las cosas. El papel que juega el artista en este estudio se asocia, sobre todo al principio de la investigación, con alejarse del concepto de artista como creador, para reconocerse como receptor, para después poder responder al ecosistema.

Por lo tanto, lo que busca este objetivo no es convertir a la materia en objeto, es decir, transformar lo que ya es un objeto en otro objeto, sino trabajar con la imagen como residuo, como huella, como proceso incompleto. Es necesario que los materiales sigan siendo lo que son. Mediante las interacciones artísticas simplemente se reactivan y toman una forma diferente, pero su contenido es el que es.

2.7. DESARROLLAR EL CONCEPTO DE INTERACCIÓN COMO ACCIÓN CREATIVA

El concepto de “interacción” en vez de “intervención” es imprescindible en este proyecto. Para entablar una conversación desjerarquizada con lo natural, no intervenirla de forma impositiva, y buscar la comunicación activa y contextual con lo natural.

Este objetivo radica en ser capaz de revisar la idea de intervención, y transformarla, en el contexto de esta propuesta, en la idea de interacción, es decir, a través de obras plásticas, performances, pinturas... Buscar esta comunicación activa con la naturaleza, el espacio y la materia. Un diálogo que empieza siempre desde lo sensible, y que durante el proceso creativo se vuelve más reflexivo. Me intereso mucho por este aspecto de la consciencia de la existencia de la vida y su movimiento, de los espacios y la materia como lugares específicos pero dinámicos, con identidades cambiantes: la luz, la tierra, las huellas de lo que en un lugar ha acontecido.

2.8. TRANSMITIR LA RELACIÓN: MOVIMIENTO-QUIETUD EN LAS OBRAS

Otro objetivo de la propuesta es expresar la relación dual: movimiento-quietud, física y mental. En un intento de ensanchar la percepción y seguir este proceso de búsqueda a través del movimiento, y a través de la quietud tomar consciencia de la pertenencia a un espacio, a una comunidad, a un hogar, a la naturaleza. Esta relación dual no se separa, no se entiende como una distinción entre los dos conceptos, sino como un balanceo continuo, hacia uno u otro, que se funden en la búsqueda de algo diferente.

Esta relación movimiento-quietud, esencial en este discurso, se observa en los paseos y viajes del artista durante los que trata de experimentar su ubicación en ese contexto, un flujo vital que le conecta al espacio y a los objetos que le rodean. Durante estos procesos, en un momento determinado, la concepción deja de ser contemplativa y pasa a la acción, decidiendo habitar un espacio concreto.

Así, lo que se está haciendo en realidad es buscar un hogar, un hogar que ya está ahí antes de que se sea consciente de ello, es por eso que este proyecto se basa en una interacción con el entorno para así tomar consciencia de la existencia de ese espacio, que se transforma en lugar, y que en ocasiones puede determinarse como hogar.

2.9. ACERCAR EL ARTE Y EL PENSAMIENTO ABSTRACTO AL VIANDANTE COMO ESPECTADOR.

A través de las obras ambientales que se llevan a cabo en lugares vinculados a la naturaleza, pero que al mismo tiempo pertenecen a ambientes residenciales o de tránsito de personas, se pretende que esta investigación no quede en la mera presentación de un trabajo. Pretende servir al pensamiento personal y colectivo, tratando de generar cuestiones en torno a los conceptos que definen el proyecto, que puedan ser percibidas a través de la obra artística, sobre todo fuera de los espacios expositivos tradicionales, y a las que se pueda responder de cualquier forma por quien se encuentre con una de estas piezas.

3. ANTECEDENTES, PUNTO DE PARTIDA, ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aquí se presentan los antecedentes y referentes de esta propuesta así como el propio sentido de la misma en relación a éstos, que explica el estado en que actualmente se desarrollan sus términos y conceptos.

3. 1. ANTECEDENTES

Foucault, en una conferencia del 14 de marzo de 1967, en París, en el Cercle d'Études, decía que si la era de la historia y la acumulación de pasado fue la protagonista del siglo XIX, la época que estaban viviendo en ese momento a mitad de los sesenta del siglo XX, era sin duda la época del espacio. "Estamos en la era de la simultaneidad y de la yuxtaposición, proximidad y lejanía, contigüidad y dispersión"⁴.

En las décadas de los sesenta y setenta, vemos sin duda como emergen y toman forma conceptos que llevaban ya cierto tiempo cocinándose en la sopa del arte, conceptos vinculados al espacio y a la materia, y a un ejercicio de resignificar cosas que ya estaban ahí, como la naturaleza, la ecología, o los museos y galerías, es clara la existencia de esta serie de cambios, ampliamente estudiados y expuestos por autores como Javier Maderuelo: " Se aprecia un particular interés en los años 60 por todo lo relativo al espacio."⁵

Es en torno a esta época donde se encuentran las mayores referencias de este proyecto, desde el expresionismo abstracto, pasando por el minimal y hasta el Land Art, movimientos y géneros que a su vez están vinculados al romanticismo, al arte povera, al arte contextual, a la instalación y la performance, de los que se nutre esta obra.

El Land Art que comenzara en la segunda mitad de la década de los sesenta del siglo pasado en Estados Unidos e Inglaterra marca, sin duda, uno de los antecedentes más claros de este proyecto. Los artistas que empezaron a dejar de ver el arte como la representación pictórica de un paisaje, y se fijaron en el propio paisaje como obra en sí, inducen a reflexionar en torno a las cuestiones esenciales que plantearon en aquellos años: la conversión del paisaje en un material plástico, la dinamitación de las categorías artísticas, la ruptura con el histórico triángulo taller-galería-coleccionista o, incluso, el cuestionamiento de la función de los museos. " Con los *earthworks*, se concita la vivencia del paisaje y la apropiación (ahora) física del territorio como una prolongación extrema de la tradición plástica."⁶ El nacimiento del Land Art, fue sin

⁴ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. (2008). Madrid: Akal. Pág. 22.

⁵ idem.

⁶ NOGUÉ, Joan. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. Pág. 163.

duda, un cambio significativo cuando menos para el Arte. Un cambio que no se produjo de la noche a la mañana, y que tiene sus propios antecedentes.

Alrededor de 1968 la mirada del artista hacia la naturaleza superó las distancias que le alejaban de ella. Entonces se transformó en una mirada experiencial: los artistas ya no pintaban un sol caliente sobre campos de trigo, sino que salían al exterior y sentían ese calor sobre su piel. Es este tipo de experiencias las que justifican este proyecto, y es precisamente como surgió. Pintar paisajes ya no es suficiente, es necesario profundizar en la realidad de las cosas y la naturaleza de primera mano.

Esta condición experiencial es fundamental en este proyecto, e incluso existe en las pinturas, que en ocasiones son tendidas sobre la tierra durante horas o varios días, dejando que la lluvia, el rocío o el sol actúen sobre el superficie. Además el hecho de la estrecha relación con los soportes y con los pigmentos que son hechos a partir de piedras y tierras encontradas en paseos y viajes, (e incluso el hecho de que tocar la superficie pintada afecte al cuadro), llevan de la mano este carácter experiencial hasta el lenguaje de la pintura.

Hay en el Land Art, (según cada artista) una sensación de esfuerzo mental, sí, pero también de un esfuerzo físico, que viene relacionado no sólo con el carácter escultórico, objetual o arquitectónico de estas obras, sino por sus contextos geográficos, dimensionales, climáticos. Los artistas, de repente, desechan la tradición del ser humano de habitar los espacios interiores, ya sean cuevas, casas, estudios, galerías o museos, y deciden volver al exterior, al origen, como en un ejercicio de abstracción del mundo donde se quedan con la naturaleza como suerte de esencia de la realidad, liberándose de lo que les sobra.

Vemos este sentimiento primitivo y de liberación en obras de esta época como "Burning Tetrahedron" de John Willenbecher, que en el 20 de agosto de 1978, en Lewiston, Nueva York, izó una construcción con varios palos superpuestos a los que prendió fuego, o la de Charles Wilson: "Les feux de joie" quien construyó una hilera de varias piras cuadrangulares de colosal tamaño que se elevaban sobre una colina y que ardieron hasta consumirse en las llamas. Ejercicios para devolver al aire y a la tierra, vinculados con lo ritual, enérgico, liberador y primitivo, conceptos que pertenecen igualmente a esta investigación.

Si atendemos a las ideas del Land Art, podremos encontrar su ineludible relación el Minimalismo; artistas como Robert Morris, Donald Judd, o Carl Andre en los años sesenta ya estaban buscando nuevas formas de ocupar los espacios galerísticos dentro de esta categoría, que afecta a los conceptos de la expresión a través de lo mínimo de la propuesta. ¿Cómo ocupan estos espacios? Precisamente vaciándolos. Dejaban prácticamente desnudas las blancas paredes y habitaban sutilmente los suelos y esquinas, donde lo que importaba era la propia valoración del espacio en relación con la pieza, de la materia no como material, sino como objeto.

Este aspecto es fundamental en este trabajo, pues significa el inicio de una mirada contextual, donde la obra ya no sólo es la pieza en la galería, sino que entabla una lucha, o una conversación, con el espacio expositivo. Es la relación materia-espacio.

En la década de los sesenta del siglo pasado las obras pedían aire, espacios más grandes. Simón Marchán habla sobre la transformación del concepto del espacio por los minimalistas, que convirtieron en primer lugar los propios espacios de las galerías en “campos de acontecimientos a través de unas obras concebidas como presencias.”⁷ Pero estas obras parecían encerradas en el interior del cubo blanco de la galería y lo cierto es que daba la sensación de que estos espacios no eran capaces de contenerlas, ni de hablar con ellas.

Es entonces, a partir de esta insatisfacción, que el sentido de los museos y las galerías cambia, y se presenta la necesidad de abandonar los espacios tradicionales para sacar las obras de arte al exterior. Tony Smith fue uno de los primeros en hacer esto, con sus obras: *We Lost y Smog*. Nueva York. 1960. Según él, simplemente quería hacerlas más respirables, atreviéndose a explorar aquel nuevo, inestable e indefinido espacio estético.

Seis años después, en 1966, Robert Morris ya había entrado en el nuevo paradigma y escribía en *Notas sobre la escultura*: “Ahora los principales términos estéticos no se sitúan en el interior, sino que dependen del objeto autónomo y existen [...] en un espacio y luz concretas.”⁸ Subrayo “en un espacio y luz concretas”, aspectos que nos llevan al arte contextual, al site specific, a una increíble toma de decisiones y obstáculos que los artistas estaban teniendo que enfrentar, en pro de un arte cada vez más honesto y expansivo, que aprendía poco a poco a formar parte de los espacios, del clima, de la luz, del tiempo.

He aquí que si volvemos a los conceptos que definen al Land Art, nos es fácil ver las similitudes con estas obras que ya hablaban de transformar los espacios expositivos y su percepción. De hecho, es importante señalar el paso que dieron algunos de estos artistas de lo mínimo, al abrir una puerta hacia el mundo exterior, para dar la bienvenida al Land Art, con la exposición colectiva “Earth Works”, por la galerista Virginia Dwan, donde veíamos como el propio Carl Andre exponía fotografías de su obra al aire libre: *Log Piece, Aspen 1968*.

La vinculación del Land Art con el arte prehistórico y las expresiones escultóricas del Megalítico, guardan relación también con este proyecto. Los dólmenes, crómlech, o menhires hacen referencia a lo enigmático de lo primitivo, a las formas esenciales como espirales, círculos etc., e incluso hacia los símbolos que incorporan a la naturaleza con la idea de sujeto: “Un menhir, deriva de la palabra celta *men (hombre)*,

⁷ MARCHÁN, Simón. *La Historia de Cubo, Minimal Art y Fenomenología*. (1994) Bilbao: Rekalde. Pág. 39.

⁸ ibídem. Pág. 40

en cuanto a la piedra es una única piedra vertical.”⁹ La relación entre piedras (elementos naturales inorgánicos), y persona, (sujeto orgánico), interesa a esta propuesta. Estos monumentos, han sido asociados históricamente a espacios dedicados a lo colectivo, que se relacionan con la inteligencia colectiva, la idea de comunidad etc. “Las representaciones colectivas acumuladas sobre las vastas expansiones de espacio y tiempo son el resultado de una actividad intelectual especial [...] que es infinitamente más rica y compleja que la individual.”¹⁰ Esto tiene que ver con esa búsqueda de la relación naturaleza-ser-hogar-comunidad que presenta *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra*. Así, también es importante ver la relación de este proyecto con lo ritual, como proceso creativo, a partir de lo meditativo, la intuición, la visión y filosofía de este proyecto. De esta forma, Lucy R. Lippard habla asiduamente de la relación entre el arte y los procesos rituales... “Hacer arte es un ritual, quizás el más válido [...] dejado a la sociedad.”¹¹



Carl Andre.
Log Piece, Aspen 1968.
1968.

Log Piece, Aspen 1968, de **Carl Andre**, que consistía en una hilera de veintiuna planchas de madera pesadas colocadas sobre el terreno de un bosque en Colorado, me interesa especialmente porque el artista subrayó la importancia de que las planchas no estuvieran unidas entre sí, pues de esta forma guardaban la armonía con el entorno,

⁹ LIPPARD, Lucy. *Overlay Contemporary Art and Prehistory*. (1983) Nueva York: Phanteon Books. Pág. 21.

¹⁰ ibidem. Pág. 159.

¹¹ idem.

era una cooperación con la naturaleza, y no una competencia hacia la misma. Es en este sentido que busco en mi propia obra una conversación con el espacio, el tiempo y los objetos que los definen.

El trabajo de **Richard Long** interesa a este proyecto por ser uno de los que se alejan de la monumentalidad del Land Art americano, y por trabajar con conceptos como el camino, lo sublime del espacio o lo ritual. “El ritual es importante. La repetición, hacer cosas de una manera muy formal, hacer cosas por ningún motivo obvio, el arte es lo opuesto al sentido común.”¹² Long adquiere una comprensión física y corporal a través de su trabajo, que le acerca a su energía y que se define también por su capacidad física, pues hace esculturas o acciones que él mismo pueda mover, caminar o colocar¹³, lo cual interesa esencialmente a *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra*, pues se busca una comprensión física de los límites del artista.

Hay en este tipo de land art, una voluntad de reconciliación con la naturaleza, que interesa a este proyecto y que tiene que ver con la en general mayor consciencia ecológica del land art europeo, en comparación con la *Spiral Jetty* de Smithson, los envoltorios de Christo y Jeanne- Claude, Heizer... que utilizan el medio natural de forma diferente.¹⁴



Richard Long
Gravity Stones.
2016

¹² VOZMEDIANO, Elena. “Richard Long”. En *El Cultural de El Mundo*. 12-18 feb 2016. Pág. 24.

¹³ idem.

¹⁴ NOGUÉ, Joan. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva. Pág. 163.



Richard Long
(Ivory) Granite Line
2016.

Las ideas del Romanticismo, vinculadas a la manera de sentir lo sublime de la naturaleza en relación al ser humano, y en concreto las obras de artistas como **William Turner** se descubren relacionadas con las ideas de este proyecto orientado a trabajar lo etéreo de la naturaleza, los elementos naturales y el espacio como atmósfera dirigida a lo incomprensible de las cosas. De la obra de Turner, interesa en este sentido comprender la relación entre el ser humano y naturaleza como ente de poder y energía comunicadora de sensaciones. La mezcla de elementos de naturaleza humana como la revolución industrial, con tormentas y efectos naturales. Turner trabajaba con la indeterminación, y calificaba en ocasiones de sacrilegio, el hecho de arrebatarse al arte lo místico del color para buscar una forma¹⁵. El instinto, fue para Turner cada vez más importante, un modo de hacer arte que le acercaba a brumas y nebulosas sentimentales contrastando con el realismo formal y la industrialización racional que se asentaba en la época. El instinto, conforma una idea vinculada en general al pensamiento romántico que pretende alejarse de la razón. Esta idea va de la mano del pensamiento histórico oriental, así como de otros autores que sirven de referencia a este proyecto como **William Blake**, quien presenta en sus teorías y en su obra poética a la razón como límite de la energía: “Energía es la única vida, y nace del Cuerpo; y Razón es el límite circunferencia periférica de Energía.”¹⁶ Blake analiza y rebate la idea occidental de que la llamada energía está vinculada al Mal, y que nace en el cuerpo; y que la razón se ha entendido en el mundo occidental como Bien, y que sólo y únicamente nace del alma. Este instinto, como pulsión energética decisiva, es con la que

¹⁵ SCHAMA, Simon. *El poder del arte*. 2007. Barcelona: Crítica. Pág. 299

¹⁶ BLAKE, William. (1979). *Matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Visor de poesía. Pág. 33

trabaja este proyecto y a través del cual se pretende ahondar la naturaleza de las cosas y la expresión del pensamiento abstracto. La relación entre lo industrial y lo natural sigue estando en esta propuesta, en forma de búsqueda de enfrentamientos y conversaciones entre los dos aspectos.



William Turner
Staffa, la cueva de Fingal.
1832

La obra del artista americano **James Turrell** vinculada a la relación entre la luz y el espacio y la comprensión de la luz como materia, interesa al proyecto en tanto que propone un lenguaje de lo sublime y ese concepto de conversación existente entre los espacios y la luz, que habla de la creación de un ambiente y una atmósfera gracias a la sinergia de lo tangible y lo inmaterial, de la generación de sensaciones que envuelven al espectador. De forma incluso similar a la que lo consigue **Mark Rothko**.

Y es esta sensación de silencio que interpela al misterio, la que se busca también en las pinturas nativas del proyecto, en un intento de poner en contacto la vibración activa del gesto con la expansión pacífica del color.

Rothko, efectivamente, atrae y envuelve al espectador. Como escribe Sean Scully, Rothko pintaba precisamente en grandes formatos con la finalidad de que sus cuadros fueran íntimos¹⁷. Y es que esta intimidad se la da ese aspecto de portal que tienen sus formatos, que invitan a zambullirse en la gravedad del uso de los colores y formas llevando de la mano al espectador hasta adentrarse en la psicología personal de Rothko.

En un viaje que hice a París en el año 2014, visité el museo Pompidou, en el que pude ver un cuadro de Rothko. Ya había estado delante de obras del maestro del color field painting, en la Tate Modern de Londres, y conocía también esa pieza suya recluida en

¹⁷ SCULLY, Sean. *Cuerpos de Luz*. 2008. Madrid: Fundación Juan March. Pág. 80.

una esquina del Reina Sofía de Madrid, pero nunca me había enfrentado realmente a ninguna de sus obras. En Pompidou tenía ante mí un cuadro de dimensiones grandes, de un formato casi cuadrado, ligeramente más alto que ancho. Un rectángulo negro y amplio flotaba sobre un rectángulo de un rojo oscurecido. Ambas figuras emergían con excelsa sobriedad de un fondo rojo intenso sobre el cual sus límites aparecían difuminados.

En esta ocasión algo me hizo detenerme con gran determinación frente al cuadro. Sé que permanecí allí parado unos tres o cuatro minutos y luego, sin dejar de mirar el cuadro, me senté allí mismo, en medio del pasillo, y me quedé así un largo rato, observándolo. La gravedad de los colores, cómo se relacionaban entre ellos, las formas indefinidas y flotantes pero corpóreas, el orden y el caos que emanaba al mismo tiempo, la síntesis del todo, me resultaba cómodo, amable, y al mismo tiempo se me presentaba lejano y misterioso. Era la pintura más honda, más oscura, que nunca había visto, y me estaba sumergiendo en ella. Al cabo de varios minutos, las formas del cuadro se empezaban a fundir en mi ojos cada vez más, y los contornos de las figuras se volvían más borrosos. Las paredes de la sala habían desaparecido, el suelo y las voces de los visitantes habían desaparecido. Todo lo que yo veía era una mancha de un rojo oscuro que se movía lentamente como una niebla sin rumbo. Creo que podría haber estado horas frente a esta pieza y que habría seguido susurrándome palabras al oído eternamente. Pero sé que esta sensación de embriaguez sana que me empujó a la definitiva dimensión de lo abstracto duró apenas unos segundos. Después me levanté como si hubiera vaciado mis pulmones, y como emanando desde el estómago una luz nueva y profunda. Supe que ese encuentro convirtió a Rothko en algo más que un referente para mi trabajo.



Mark Rothko.(Datos desconocidos)¹⁸

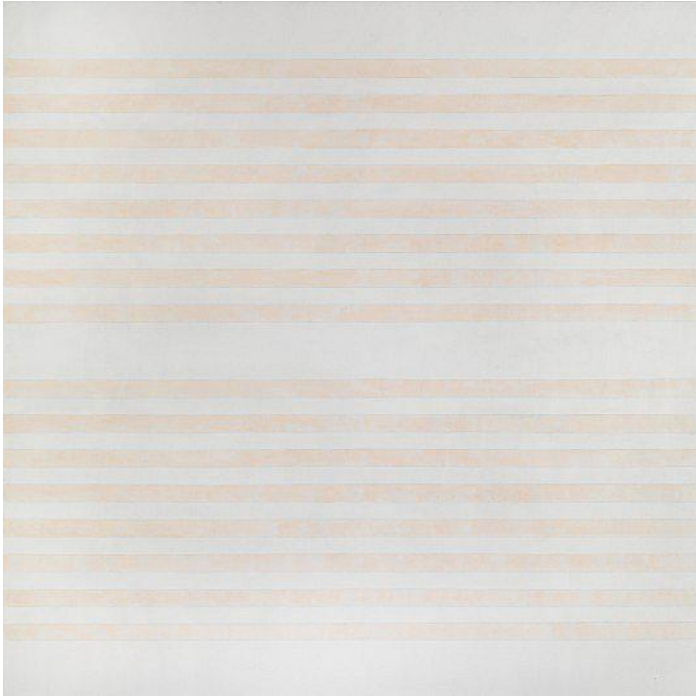
¹⁸ Se elige esta obra a pesar de no conocer su ficha técnica porque es el cuadro del que se habla en la reflexión personal referente a Rothko en las pág. 15-16.

Fue un año después cuando leí de manos de Sean Scully “Ante una obra de Rothko, el tiempo se detiene.”¹⁹ Y así es. Es esta atemporalidad emocional la que interesa a este proyecto, enfrentada a la temporalidad física de las pinturas, hechas a partir de minerales y tierras que al no estar aglutinadas más que con agua, presentan un carácter temporal y cambiante, que no efímero, pues sobre el soporte siempre hay pintura, o marcas del sol, de la lluvia o de los espacios donde en otro momento hubiera pintura. Rothko decía en el año 1945 que se apegaba a la realidad material del mundo y a la substancia de las cosas. Esta frase establece un flujo entre términos enfrentados, de nuevo: lo material, y lo metafísico. Además sugiere que el expresionismo abstracto de Mark Rothko, es decir, esa pintura ingravida, indefinida, emocional, y con ambición espiritual, está “apegada a la realidad material del mundo”²⁰, lo cual es de notable interés, pues hace visibles puentes de la percepción en los que se mueve este proyecto.

En relación a la pintura y en concreto a la pintura abstracta, este proyecto también se ve influido por artistas como el alemán Josef Albers (1888-1976) o **Agnes Martin** (1912-2004), pintora clasificada como minimalista pero definida por ella misma como pintora del Expresionismo Abstracto. La relación entre estas categorías resultan interesantes a esta propuesta. De Agnes Martin, *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* recoge esa pintura emocional, relacionada con una sensación de mantra, de repetición y silencio. La manera en que los colores se funden con los fondos claros, que transmiten una expresión de luz, esa mezcla de lo poético con lo sublime que trabaja esta artista resulta extremadamente interesante, pues plantea verdades duales que son capaces de establecer un equilibrio, conformar algo diferente.

¹⁹ SCULLY, Sean. *Cuerpos de Luz*. 2008. Madrid: Fundación Juan March. Pág. 76

²⁰ ibidem. Pág. 79.



Agnes Martin
I Love The Whole World
1999

En este sentido, otro referente es el artista estadounidense **Cy Twombly**, de quien este trabajo recoge también esa relación de lo poético con lo sublime, y el concepto de gestualidad y vibración como expresión vital.

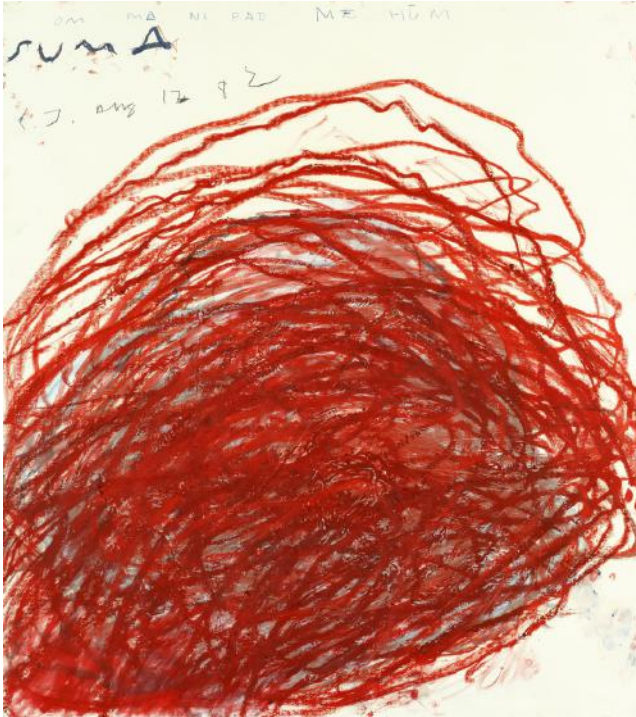
Un pintor cuyo trabajo gira en torno a los grandes temas universales: el amor, el arte, la belleza y la muerte, pero cuya originalidad hace que, de modo similar a Rothko, (también pintor) consiguiera una de estas revoluciones silenciosas vitales de las que habla Eugenio López Alonso en relación a Twombly: “Los artistas que pertenecen a esta tipología no suelen ser progresistas –en tanto que den inicio a un movimiento nuevo o representen alguna innovación técnica que los coloque por encima del *statu quo* pero “el registro artístico de Twombly no puede ser descrito, apenas podría ser imitado, es decir, parodiado o citado”²¹. Sino que sus revoluciones son de otro carácter.

Esta línea indefinida en la que es capaz de florecer la obra de Twombly es precisamente donde busca su sentido este proyecto. Dice E. L. Alonso²² sobre estos artistas, que no es sencillo categorizarlos o situarlos. En el caso en Cy Twombly, una inteligencia corporal hace imposible separar la mente del cuerpo: “donde la vida a flor de piel se reconoce como un sistema de conocimiento.”²³

²¹ SYLVESTER, Julie (Ed). *Cy Twombly. Paradise*. 2014. México: Julie Sylvester. Pág. 15.

²² idem.

²³ idem.

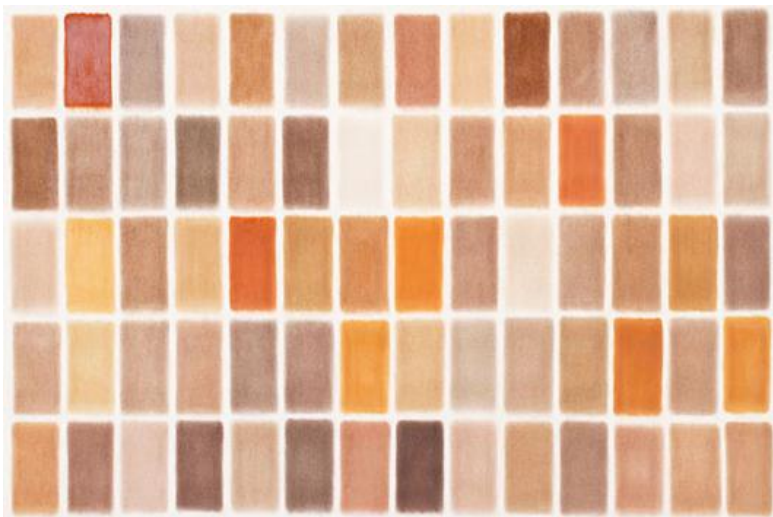


Cy Twombly
Suma
1982

La mirada del artista **Herman de Vries** ante lo natural es una referencia directa para *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra*, pues este artista entiende a la naturaleza como obra en sí misma. El artista es un sujeto de comprensión de la naturaleza, su carácter recolector, sus muestrarios e instalaciones, nos llevan a un conceptualismo poético y romántico donde lo natural es protagonista y el artista, en muchos casos, mediador entre la naturaleza y conceptos que se enraízan en el “ser”. Esto tiene mucho que ver con esa mirada contemplativa de la naturaleza de la que habla esta investigación, en la que las obras respiran fragilidad y temporalidad, sin querer subyugar la naturaleza a al ego del artista, un proceso complejo y lento.



Herman de Vries
From the forest floor
2010



Herman de Vries
From earth china
Tierra sobre papel.
2010

El artista granadino **José Guerrero**, aborda la fotografía con la precisión y la mirada propias de un arquitecto, centrando su interés en el paso del tiempo y sus consecuencias. Siempre en relación al espacio como extensión y materializando estos conceptos a través del uso del paisaje y la integración de elementos constructivos que dimensionan y definen el espacio. Además introducen al ser humano de manera indirecta en la obra, del mismo modo que este proyecto habla de la relación entre el espacio y factores como el hogar, lo industrial o la sociedad. Su obra se mueve en el realismo y en lo poético para comunicar fielmente verdades claras y que al mismo

tiempo pasan desapercibidas, del mismo modo que este proyecto busca una comunicación entre el espacio como quietud y que trabaja con la ausencia personal explícita en la imagen y la idea de paisaje.



José Guerrero
La Mancha 01
2009



José Guerrero
Tablada, Sevilla
2006

La obra de **Juan Zamora** rescata las ideas de lo nativo, lo ritual, lo orgánico y la mitificación de la naturaleza, a través de instalaciones, dibujos, vídeos, esculturas... Que consiguen evocar lo enigmático de las sociedades del mundo, aspectos todos ellos que se trabajan en esta propuesta. Juan Zamora replantea estos reencuentros desde una visión actual, (proyectando un vídeo de la luz del sol sobre un cuenco primitivista etc.) Siempre trabajando desde lo sutil en sus acciones y piezas.



Juan Zamora
le- sua. (Alimento del sol)
2015



Juan Zamora
Fotograma de: *Standing up between the sun and a megalith.*
2014
[Disponible en: <https://vimeo.com/108452975>]

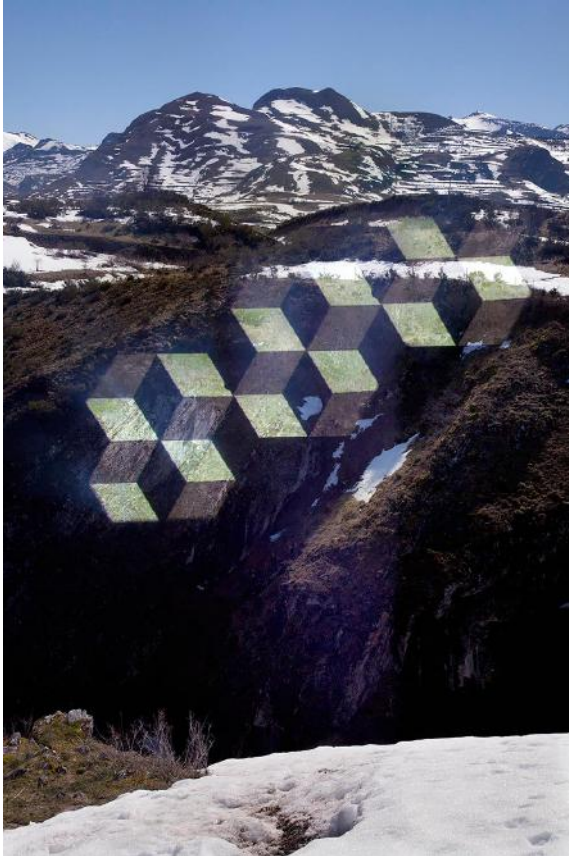
En *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* también están presentes conceptos como el “not thinking”, o el “not knowing” que acuña asiduamente el mexicano **Abraham Cruzvillegas**, trabajando siempre de forma orgánica y fluida, sin estructuras determinadas, sino a través de la improvisación como resultado de tomar consciencia del contexto en el que trabaja. Se basa en las ideas como: La comunidad, la identidad, la naturaleza, el hogar, la autoconstrucción, la geografía, la familia, el objeto encontrado, la sociedad... Conceptos que interesan también a este proyecto.



Abraham Cruzvillegas.
Empty Lot.
2015.

La obra del artista **Javier Riera**, también se desarrolla en relación con la naturaleza y supone un referente para este proyecto. En su obra la naturaleza aparece vinculada a conceptos como lo geométrico, lo psicológico y el misterio, y es capaz de tomar la percepción del espacio sin ni siquiera intervenir de forma tangible en él, sino a través de la luz. Esto resulta de vital interés a esta investigación, que trabaja con la idea de la mínima intervención en la naturaleza. Además el discurso de Riera se relaciona con la idea de energía, de lo espiritual, que se aprecia a través de algo tan simbólico como la luz. Sus proyecciones consiguen una “espectacularidad contenida”²⁴ desde la que presentan una experiencia meditativa, la búsqueda de un diálogo con el entorno proyectado y los espectadores. Un diálogo que parece efímero a la vista, pero que sin duda se asume como atemporal en sus conceptos.

²⁴ RIERA, Javier. (2012) *Alamedallum*, catálogo para una exposición en Valencia. Valencia: Fondo Arte As. Pág.10.



Javier Riera.
BB TR1

Otro antecedente de cuestiones que plantea esta investigación, es la obra de la artista española **Irene Grau**, que trabaja con los conceptos de línea, camino, paisaje, la metría del espacio natural... Conceptos que interesan a *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra*, por la importancia de los procesos, de la capacidad perceptiva de la existencia de espacios, del dinamismo de esos lugares naturales, que se ve en sus obras en las diferentes anchuras de un camino, medido a través de varas de madera donde en el uso del color y el contraste reside parte de su discurso. “Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo”²⁵.

²⁵ Título de una exposición individual, en Madrid, 2015. *Lo que importaba estaba en la línea, no en el extremo*, parte de la señalética de senderos según la tipología de las rutas.



Irene Grau
NCS R91
2016



Irene Grau
Violeta [en] amarillo. Gea de Albarracín.
2014

El trabajo de **Gyan Panchal**, que consiste en intervenir materiales industriales encontrados en cuya superficie adhiere materiales orgánicos. Las tensiones poéticas que consigue a través de este lenguaje interesan profundamente a la propuesta, pues significan una vibración entre el mundo industrial y el natural, que se formaliza en piezas con un carácter de humildad y simplicidad formal, moviéndose en un ambiente de inseguridad. Y es éste, precisamente, el camino que busca el proyecto que esta investigación presenta, en pro de una honestidad artística.



Gyan Panchal.
La Rencontre.
Pétalos de girasol sobre fibra de vidrio.
2016.

Muchos otros artistas como Wolfgang Laib, Andy Goldsworthy, Hamish Fulton, Cildo Meireles, Mario Merz, Adolf Schlosser, Valerie Krause, Anna María Maiolino... forman parte de esta investigación y han servido de referencia junto a los artistas expuestos en este apartado.

En general se determina que esta selección de antecedentes y referentes de este proyecto sirven a éste como estímulo tanto a nivel formal como conceptual, y que ayudan a definir no sólo la orientación que *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* propone, sino también los ámbitos de los que intenta diferenciarse para conseguir originalidad, intereses y valores propios.

3.1.1 LA MÚSICA Y EL SONIDO.

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra está siempre muy ligada a lo sonoro y a la música, aunque no de una forma tan directa, (al no formalizar la obra precisamente como sonora o musical.)

La idea de lo auditivo como plasticidad invisible, habla de conceptos fundamentales en este trabajo, como son la creación de espacios vinculados a nuevas formas de percepción, y como la relación consciencia- inconsciente, que plantea en este sentido, al sonido como generador de lo físico y de lo mental.

Desde los años sesenta con grupos como Brian Eno, Pink Floyd, Popol Vuh, John Cage, NEU!, Alan Parsons, Jean Michel Jarre... hasta música ambient contemporánea, con artistas como Biosphère, Loscil, Robert Rich (Perpetual) o Fred Frith (compositor de la banda sonora en 2003 de la película *Rivers and Tides* para el artista Andy Goldsworthy), son referentes para este proyecto por constituirse como fuente de conocimiento experiencial y ayudar de forma significativa a la comprensión de conceptos como lo meditativo, la imaginación, la presentación de otras percepciones, etc. Además son referentes la música contemporánea: Ryuichi Sakamoto, Alva Noto..., el arte sonoro de artistas como Haroon Mirza en la actualidad o referentes como la artista Eliane Radige, que pertenecen al compendio de investigación del sonido relacionado a este proyecto.

3.1.2. LAS ARTES MARCIALES JAPONESAS

Fuentes conceptuales de este proyecto artístico, son por ejemplo la meditación o el arte marcial del Aikido y la filosofía oriental japonesa; ciencias y artes que trabajan las conexiones entre el lenguaje del cuerpo y el lenguaje de lo enérgico, que se relaciona con desarrollar la capacidad de sentir las cosas de las que hablan del espacio, la materia y el ser.

De este modo, *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* trata de encontrar lo que remite a lo que se entiende como la verdad de las cosas, a través de la comprensión corporal, mental y enérgica de la naturaleza a través de un proceso, que como el resto de este proyecto, se basa en dinámicas lentas de aprehensión de conceptos, emociones, sensaciones, pensamientos... Que en casos excepcionales llevan a sentir experiencias vitales en las que percibimos que se ha logrado un equilibrio entre lo corpóreo y lo inmaterial, un entendimiento del espacio y la materia que lo habita.

Esto se da a partir de análisis y lecturas ensayísticas... de autores como William Blake o Enrique Cases²⁶, y a través de un estudio activo gracias a prácticas diversas como: La meditación, viajes y paseos, a través del trabajo físico y los procesos creativos, la práctica del Aikido, tratando de fundir actitudes contemplativas con otras que son activas; volviendo por ello siempre a este intento de comunicar conceptos enfrentados.

Es importante decir que si bien se da por supuesto que este proyecto tiene referentes conceptuales relacionados con la idea de lo religioso, no es del interés de este proyecto vincular este concepto de energía del que se habla con lo esotérico. La energía de la que aquí se habla está relacionada con el “no- concepto” de “ki” japonés, lo terrenal y al mundo Natural.

3.2. AQUÍ, AHORA.

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra parte del contexto explicado en “Antecedentes” presentando sus propios intereses, objetivos y propuestas, que pretenden continuar investigando los temas e ideas expuestas, y generar líneas originales y arriesgadas que interpelen a la sociedad actual en relación a lo natural.

La idea de pertenecer a algo cambiante y temporal como la naturaleza y como lo son las obras de este proyecto, es intentar formar parte de una especie de hogar intermitente, que está, pero que muta, que habla de una seguridad cuestionable, de una imagen variable, de una construcción perecedera... Este carácter efímero, temporal, permite un salto en la percepción de hogar como algo físico, a la concepción del hogar como algo mental y energético, un concepto más dinámico y abstracto.

Cuando hablamos de trabajar con la naturaleza, es preciso aclarar que este proceso de desnudez y abandono busca ser consciente del tiempo histórico actual. No es del interés de este proyecto tratar el mismo concepto del Land Art de los años setenta del siglo XX.

Este proyecto interactúa con dos tipos de naturaleza: la “naturaleza directa u original”: objetos y espacios no intervenidos por el ser humano (praderas, playas, rocas, ramas, flores, bosques, hojas...) y “naturaleza indirecta o procesada”: por la que han pasado las manos de una identidad personal, social o comunitaria, (fajos de ramas cortadas en época de poda, troncos talados, madera, conglomerados, asfalto...)

Esta última categoría por tanto se refiere a materiales que han sufrido algún proceso incluso industrial o semi-industrial, y que han podido ser desechados, como en los casos en los que se recogen piezas de conglomerado a base de cemento y piedras, o

²⁶ BLAKE, William. 1979. *Matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid. Visor de poesía, CASES, Enrique. 2015. *Jesús contra Satán*. Barcelona. Stella Maris.

son incluso, y atendiendo con cautela este hecho: comprados por el artista, en el caso de los bastidores de DM como soportes para las pinturas, que se compran siempre en la misma carpintería, facilitando conocer los procesos de la madera y los diferentes espacios a los que está vinculada, y cuyos recibos de compra son guardados y catalogados.

Los conceptos de naturaleza directa e indirecta se basan en la idea de que todo elemento es de origen natural, pues aunque haya sufrido procesos industriales que impiden ver su forma y contenido esencial y original, su génesis pertenece a la naturaleza, concepto que también explica el artista Jimmie Durham.²⁷ Además, este ejercicio de consciencia del material, se amplifica a través de una exploración sensorial del soporte previa a su uso y durante su uso, tomando consciencia de las diferencias de su color, de su textura, y de su respuesta a los pigmentos, a la lluvia o al sol.

Parece imprescindible para este proyecto, que en una época en la que nos perdemos en la infinita cadena de producción, donde muchas veces no conocemos el origen de lo que consumimos, seamos conscientes los procesos de elaboración de los bienes y servicios, la industrialización de la naturaleza, de la que obtenemos todos los recursos, y aceptar al mismo tiempo la posibilidad de que esto también forme parte de la naturaleza humana. Cito una frase del land-artista inglés Andy Goldsworthy para ejemplificar esta idea: "I want to see growth in wood, time in stone, nature in a city, a deeper understanding that a city is nature too, the stone with which it is made."²⁸ (Quiero ver el crecimiento de la madera , el tiempo en la piedra , la naturaleza en una ciudad , una comprensión más profunda que una ciudad es también la naturaleza , la piedra con la que se hace)

El proyecto trata de enfrentarse a la naturalidad de la realidad contemporánea en su más estricto término, es decir, si es necesario se utiliza la mezcla de elementos directos de la naturaleza con otros que, si bien han pasado por la mano humana, siguen siendo siempre naturales en origen, para así asumir esos objetos también como de la realidad actual y además pertenecientes siempre a la naturaleza, que ha sido en ellos modificada. Ver al conglomerado de cemento como lo que es: una mezcla de caliza, arcillas, arena... Al tablón de DM como a un árbol cortado, laminado y prensado. Lo que esta visión permite, es conseguir una verdadera naturalidad dentro de la realidad que se mueve y que no es estática, de lo contrario, utilizando sólo y siempre elementos de la naturaleza original, se estarían contradiciendo los objetivos del trabajo y traicionando una parte fundamental del discurso que es la contextualización contemporánea y su relación con lo Natural en su significado más amplio.

²⁷ PARASOLUNITLONDON (2014) "Artist Talk: Jimmie Durham" [en línea] Disponible en www.youtube.com/watch?v=D8_ZPsm3rWc [Consultado el 19- 12 – 2015]

²⁸ Leñador Films. (2012) ""Ríos y mareas" con "Andy Goldsworthy"" [en línea] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=m2JAV7g_gbM [Consultado el 10- 9 – 2015]

4. METODOLOGÍA

4.1. PROCESO Y FORMALIZACIÓN

Aquí se exponen los métodos tanto teóricos como prácticos de esta investigación.

Las fuentes y referencias de este proyecto son necesariamente de naturalezas diversas, a fin de conectar los puntos en común desde las diferentes caras del prisma perceptivo. Así, este trabajo se apoya en libros de teoría del arte, artículos periodísticos, libros de filosofía, libros de procedimientos plásticos y técnicos, ensayos, novelas, poesía, música, conferencias, entrevistas, encuentros personales, investigaciones prácticas, etc.

El uso asiduo de la Biblioteca Reina Sofía, la biblioteca de la Universidad Francisco de Vitoria, así como la investigación on-line, y la ayuda a través de compañeros y amigos que prestaron artículos, ensayos, libros, y documentos de vital interés para este proyecto, ofrecen una investigación que intenta ser honesta y coherente también a través del trabajo plástico desarrollado, seleccionado y presentado.

Las fotografías se utilizan como recursos de registro de las obras y no pretenden ser consideradas como obras en sí mismas. Las fotografías hechas de las obras ambientales al aire libre como registro de esas acciones están hechas intencionadamente con la cámara de mi teléfono móvil, con unas características concretas y no modificables, de 13 MPx con un sensor Sony Exmor RS y una apertura focal no variable de f/1.8. Las fotografías de registro de este proyecto por tanto, no tienen una calidad alta, ni tienen la intención de servir como obras para ser expuestas o con otros fines que los de recoger el trabajo llevado a cabo como testimonio.

Es importante en este sentido, recordar el hecho de que las obras aquí presentes se hacen sin una decisión previa o una planificación horaria ni espacial sobre dónde y cuándo se va a intervenir un espacio, sino a partir de cualquier momento y lugar, paseando o conduciendo, en viajes o en lugares a los que se ha ido por otras circunstancias. No es viable el uso de una cámara réflex que obligaría al artista a llevar el equipo fotográfico continuamente encima y a cualquier lugar.

4.1.1. INVESTIGACIÓN PRÁCTICA

La asistencia a la ponencia de Pablo d'Ors *BIOGRAFÍA DEL SILENCIO*, Universidad Francisco de Vitoria, Madrid. 2016, y la posterior lectura de su libro homónimo de la conferencia, supuso ahondar en el concepto de la meditación y de la comprensión de la energía de la existencia, tan presente en los estudios de meditación, el yoga, y la filosofía oriental en general.

El encuentro con el artista **Andy Goldsworthy**, y la visita a su exposición en la galería Slowtrack , en Madrid. 2016, significó poder mostrar mi obra a este artista, y conocer más de cerca su obra y concretamente el desarrollo que está llevando a cabo actualmente con nuevos trabajos, que desarrollan la relación cuerpo-naturaleza, y que sirven de referente a este proyecto.

La visita a la exposición de Richard Long: *Gravity*, en la galería Ivorypress, Madrid 2016, fue esencial para experimentar la concepción de la materia y significó un descubrimiento al ver un antecedente conceptual y formal en una obra hecha expresamente para esta exposición que consistía en una pintura circular de enormes dimensiones, a partir de barro, así como una serie de dibujos hechos con barro. El hecho de ver pinturas que hablan de la expresión espacial, con referencias hacia lo cósmico etc., resulta de interés para esta propuesta.



Visita a la exposición de:
Richard Long
(360°) Crescent,
2016

La decisión de comenzar a practicar Aikido desde 2016 con el Sensei González Núñez, en Pozuelo de Alarcón, Madrid, abre una vía fundamental en la que se inspira esta propuesta artística, que se basa en la consciencia de la energía espacial y conceptos esenciales de este proyecto.

Es vital constatar que en la actualidad y desde noviembre de 2015 soy vegetariano y que este hecho, que se dio de forma muy natural y sin buscarlo, ha cambiado mi forma de ver y sentir la alimentación y a los alimentos, la salud corporal y mental, y la comprensión de los procesos de producción que sufren los bienes de consumo, incluidos los alimentos, conceptos que se descubren vitales en este proyecto.

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra presenta una plasticidad poliédrica: Instalaciones, pinturas, esculturas, arte experiencial, incluso videoarte. Esto permite establecer una vinculación entre los planos horizontal y vertical y con las ideas de profundidad y volumen, espacio y temporalidad, fundamentales en esta obra.

Este trabajo tiene un cierto sentido de laboratorio, de estudio de los materiales y los procedimientos, de oficio artesanal en cuanto a conocer las propiedades cromáticas, pigmentarias, físicas, de cierta piedra, tierra o planta, pudiendo hacer pigmentos inorgánicos naturales: tierras ocres, tierras oscuras, y piedras de diferentes colores con distintas características. U orgánicos con carbón vegetal recogido de un incendio.

Si bien se trabaja con conceptos como el hogar o la reunión, (y no necesariamente una reunión de varios sino con uno mismo), la metodología de este proyecto no está interesada en que las piezas ambientales sean físicamente habitables, por ello no son piezas de grandes tamaños ni con referencias estructurales directas con lo que sería una casa, una barca, etc. sino como objetos de abstracción, inacabados o abandonados, y esto además, potencia la perspectiva poética de las obras. Y una habitabilidad mental, imaginativa, y del alma del espectador.

4.1.1.1 PINTURAS

Para la elaboración de los cuadros, se recogen durante viajes y paseos piedras que por diversas características parecen interesantes y capaces de poseer un potencial de pigmentación etc. De esta forma, diferentes minerales, piedras y tierras son recolectadas, organizadas y guardadas para su uso en la elaboración de las pinturas.



Piedra machacada hasta ser transformada en pigmento.

En ocasiones se limpian las piedras y tierras introduciéndolas en un tarro lleno de agua y se esperan varias horas o días dependiendo del mineral o del grado de limpieza que se pretenda conseguir. Los sedimentos y la suciedad quedan en el fondo del tarro, y la piedra queda limpia para su uso, o se disuelve en el agua generando una pasta que servirá de pintura.

Estos materiales son después triturados mediante un palo, otra piedra, o un martillo de mano, sobre un suelo duro y limpio a falta de un mortero de bronce o una piedra lisa destinada a ello. Por supuesto la granulometría de estos pigmentos obtenidos no es normalmente homogénea ni óptima técnicamente, en cuanto a resistencia ante la luz, o a los cambios de temperatura se refiere, sin embargo el control de estos aspectos técnicos no interesan al proyecto.

Los cuadros se suelen pintar al exterior, y se dejan a la intemperie durante varias horas o incluso varios días tumbados sobre la tierra, a fin de que la lluvia, el sol, o el rocío intervengan en la obra, lo cual acerca la conversación con la naturaleza. Los cuadros pueden combarse por el agua, pueden borrarse las figuras que sobre ellos se habían pintado, y esto es fundamental para abandonarse a la naturaleza y sus procesos, y para olvidar la idea de someter la pintura a técnicas que evadan los posibles efectos que las condiciones climáticas naturales y temporales puedan tener sobre el cuadro.



Cuadro tendido sobre la lluvia.



La pintura se desdibuja con la lluvia tras varias horas o días.

Durante estos procesos los pigmentos suelen ser triturados con agua, pues esto ayuda a la homogeneización de la masa resultante, que se guardan en botes individuales, por lo que cada color tiene su propio recipiente, que a su vez puede mezclarse con otros colores para obtener así una paleta más amplia.

En las pinturas se utilizan pigmentos inorgánicos que sean tierras naturales, pero también en ocasiones y a medida que este proyecto ha avanzado, se utilizan pigmentos inorgánicos artificiales como el óxido de un metal, que proviene ya de una reacción química.

Sólo en el caso del color negro, proveniente de carbón vegetal, se utilizan pigmentos orgánicos, que son menos estables que los inorgánicos.

Las capacidades de pigmentación de los minerales y tierras, su dureza, su granulación, sus composiciones químicas y su relación con los demás colores se aprende durante el uso de estos procedimientos. Comprendemos así la composición de las tierras, que están constituidas a partir de manganeso y feldespato, y que el feldespato potásico de estas piedras, de color rosáceo, es un pigmento en potencia si se consigue moler y mezclar. Aún más, podríamos seguir separando elementos y quedarnos con el potasio, y así sucesivamente. Esto es a lo que se refiere el proyecto con que no busca el concepto de “pureza” sino el de esencia, pues observamos que los elementos de la naturaleza siempre están sujetos a una comunicación y a cambios físicos y químicos, que hacen imposible la existencia de tal término y sus connotaciones.



Preparación de pigmentos.



Proceso de creación.

Los ocre, por ejemplo, pueden venir de arcillas (silicatos) e hidróxido férrico $\text{Fe}(\text{OH})_3$ y a su vez si al hidróxido férrico, se le aplica calor (proceso de deshidratación) obtenemos un óxido férrico: FeO , que puede ser amarillo, rojo, o marrón oscuro y que es utilizado como pigmento para las pinturas.

Los soportes de DM (como ya se ha explicado) son comprados siempre en la misma carpintería, se catalogan sus recibos de compra y se analiza el material, su color, textura y rugosidad, el sonido que produce la madera al ser acariciada por la mano, y no recibe ninguna preparación previa a la aplicación de la pintura, sino que se pinta directamente sobre la tabla.

Durante las fases iniciales del proyecto se realizó la construcción de un pincel con pelo de la cabeza del artista, un palo como mango, e hilo alrededor de ambos a modo de virola. No obstante, este intento no constituyó un logro, sino una dificultad adicional a la hora de aplicar la pintura sobre los soportes, por lo que quedó relegada y sustituida por el uso de dos pinceles de pelo duro, uno de cabeza plana y otro de cabeza redonda, (de pelo de cerdo) con los que se han pintado la totalidad de los cuadros del proyecto.

Otros utensilios y procedimientos tradicionales para la pintura han sido rechazados. No se utiliza más aglutinante que el agua, que permite convertir los pigmentos en pastas heterogéneas más o menos líquidas haciendo así la pintura. Pero ésta sólo queda así adherida a la tabla, por lo que la mayoría de los cuadros tienen un carácter temporal, frágil, cambiante por las condiciones climáticas, por el roce o contacto de un

objeto o elemento, por el paso del tiempo, etc. Esto significa darle la vuelta y enfrentarse a la historia del arte que durante siglos ha pretendido mejorar e indagar en la evolución de técnicas y métodos para la mayor conservación de los cuadros, buscando la eternidad de las obras.

Los colores de las pinturas aplicadas sobre el soporte no son los mismos en el momento en que se pinta, que cuando éstos se secan, pues el agua, utilizada como único aglutinante, vuelve los colores más intensos y oscuros, por lo que a la hora de pintar no se sabe nunca exactamente cuál es el color que se está aplicando.



El mismo pigmento aplicado húmedo es oscuro, al secarse queda gris claro.

4.1.1.2 INTERACCIONES

En las interacciones, los procesos se antojan complejos y divergentes, pues dependiendo del contexto espacial se lleva a cabo de una manera o de otra, pudiendo ser muy diferentes entre sí.

Por lo general se parte de un entendimiento del espacio y una experiencia sensible y enérgica, que lleva a un período de recolección de elementos como ramas o piedras... con las que se procederá a interactuar. De este modo se empieza a construir una pieza, sin un objetivo específico sino a través de lo que el propio material y el lugar van pidiendo. Durante los procesos de producción las obras pueden variar su forma inicial o ésta ser rechazada en pro de una solución aparentemente mejor. La interacción implica la capacidad de improvisar, de seguir los flujos naturales que vienen marcados por el clima, el tiempo, la localización, la concentración... Todo esto ha de estar presente en la mente del artista durante la producción.



Proceso de la obra: *Hogar. 25 piedras y conglomerados.*
2015

Pintar cuadrados de tierra en el asfalto, construir una instalación en la que prevalecen los materiales sobre una localización específica, contextualizar la idea de la piedra en un espacio concreto a través de una cuadrícula irregular de rocas y conglomerados... Las interacciones y sus métodos son innumerables, pero en todas residen el uso de materiales naturales y objetos encontrados, el concepto reinterpretado del Land Art, el uso tanto del cuerpo y las condiciones físicas del artista como de su capacidad mental y abstracta.

La gran mayoría de las obras al aire libre, se hacen en una sola sesión, que pueden durar media hora, dos horas, cuatro horas... en cuanto al proceso de creación específica se refiere.



Proceso creativo de:
Ser un círculo de piedras, ser un círculo, ser una piedra.

Cuando la obra es finalizada, no se abandona el lugar inmediatamente, en algunos casos el autor medita frente a la obra durante unos veinte minutos, y en otros lleva a cabo un “ritual improvisado” (concepto que de nuevo habla de contradicciones) que consiste en diferentes expresiones corporales, con las manos, el cuerpo, la cabeza, y que son un intento de comprender que la obra ya es independiente del autor, que pertenece a la naturaleza y que es una ofrenda a ésta.



Proceso de: *Errante*.

4.1.1.3 VIDEOARTE

Una de las obras presentadas en este proyecto consiste en un videoarte que muestra la idea de la transformación leve del espacio, sus dinámicas lentas, la persistencia de un lugar y su memoria. Se ha buscado una relación entre lo virtual y lo real, otros procesos de creación y una contextualización de las tecnologías actuales en comunicación con los conceptos primitivistas del proyecto.

El vídeo ha sido rodado con una Nikon 1500, un trípode y varios objetivos, y se han utilizado recursos como el desenfoque, una estrecha relación entre quietud y movimiento, y aspectos de postproducción como la luz, la construcción de elementos 3D, la superposición de planos y fundidos, etc. El audio pertenece al compositor contemporáneo Loscil, cuya música ha sido cedida en su página web para uso personal o fines sin ánimo de lucro, y en el vídeo queda patente la autoría del audio. La música de este artista gira en torno al paisaje sonoro y a la música ambient que se caracteriza por generar atmósferas y espacios mentales a través de loops, samplers y sintetizadores.

La estructura del vídeo se conforma a partir de tres escenas:

La primera introduce el espacio en el que se desarrolla el vídeo, con planos estáticos y generales, y una pista de audio sin grandes variaciones.

La segunda plantea una mayor densidad en los planos, el audio y la pos-producción.

La tercera resuelve con dos planos generales de encinas, un plano contrapicado y funde a negro.

En el vídeo se trabajan varios conceptos esenciales que van vinculados a una manera determinada de darles forma en el videoarte:

El silencio: se busca a través no del silencio como tal, sino más como sensación, a través precisamente del audio, de unos colores que se suelen mantener en una gama determinada, controlando brillos y contrastes y ajustes de color, para sentir una sensación relacionada con la ausencia personal y que ayuda a transmitir cierta calma y paz.

El ambiente: la construcción de un ambiente en torno a la totalidad del vídeo, a través de una pista continua de audio y planos que buscan similitudes entre ellos, con pocas variaciones en las localizaciones del rodaje, lo que hace más fácil captar el vídeo como un “todo”.

La percepción: a través de transiciones lentas, superposiciones de planos, fundidos a negro, desenfocar la cámara, planteando los cambios de la percepción y un estado de ensoñación que hace que lo que se vea en el vídeo no pueda ser tomártelo como algo completamente real ni tampoco como una ficción.

La energía: A veces como una tensión que se busca a través de ciertos planos y de la música generando un misterio, como si no se mostrara el total de lo que se expresa.



fotograma de: *De los Huesos de La Tierra*.
min.: 01:20



fotograma de: *De los Huesos de La Tierra*.
min.: 01:38



fotograma de: *De los Huesos de La Tierra*.
min.: 02:22

La investigación y metodología utilizada en base a la parte más intangible relacionada con la energía de la que este proyecto habla, radica en la práctica del Aikido, una filosofía práctica y arte marcial creada durante la primera Guerra Mundial por un guerrero japonés, el maestro Morihei Ueshiba, quien a menudo hablaba a sus alumnos

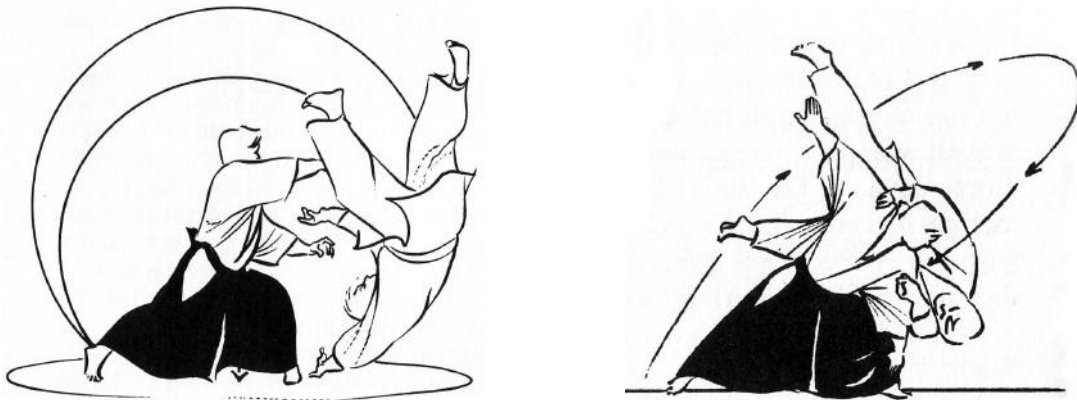
a cerca de la relación natural entre contrarios, de la verdadera naturaleza del concepto del enemigo, y de la relación entre el “yo” y el “enemigo”. “Ai” significa Armonía, Amor. “Ki” es Energía interior, Pulso vital. “Do” es Camino, Senda.

En Aikido se trabajan técnicas corporales siempre con un compañero, la defensa ante el ataque del compañero no es entendida como un enfrentamiento, sino como una canalización de su energía y su aceptación esencial para efectuar la técnica. No hay un vencedor. Los dos compañeros intercambian continuamente sus papeles de atacante (uke) y defensor (tori) durante las prácticas. Esto tiene que ver con la aceptación de la naturaleza en las obras de esta propuesta en general, y concretamente que integran a la lluvia, al sol o a la tierra durante los procesos en los que se pintan los cuadros, aceptando sus condiciones efímeras o que modifiquen la pintura a su antojo.

También hay una aceptación de los materiales industriales como del conglomerado de cemento y piedras que sirven a una acción natural y se mimetizan con rocas minerales de naturaleza directa no intervenidas por el hombre en la construcción de una misma obra.

Hay en el Aikido una relación metafórica de tierra-cielo en los movimientos que los aikidokas llevan a cabo con el cuerpo que tiene mucho que ver con la relación entre lo vertical y lo horizontal que busca este proyecto cuando busca esa expresión de vibración energética vertical que une el cielo con la tierra y la expansión del horizonte como paisaje.

Los movimientos con los brazos y las piernas son expansivos y envolventes, y siempre dibujan formas en el espacio durante las técnicas. El espacio es fundamental en esta práctica, siempre se transmite una tensión entre los dos compañeros que viene dirigida por el espacio que comparten, que defienden o que cambian.



Arriba vemos el movimiento expansivo que trabaja este arte marcial, que toma una consciencia a través de sus técnicas del espacio que los dos aikidokas están compartiendo y habitando, en el que una técnica lleva a la expresión corporal y energética de ese espacio.



El aikido trabaja la aceptación de la naturaleza, esto pasa por llevar a tu enemigo al centro de tu cuerpo, como vemos en la foto, al aceptar la naturaleza (el ataque), los aikidokas son capaces de fluir en un movimiento armónico.



La relación cielo- tierra: El aikidoka que está en el aire traza un círculo con su cuerpo dibujando la mitad de una esfera que forman entre los dos contendientes.

Esta práctica busca, al igual que este proyecto, una aceptación y comprensión de la energía de la naturaleza, de no buscar un enfrentamiento con la ignorancia o lo industrial, en este caso, sino comprender los procesos que ha sufrido hasta llegar donde está para poder hablar de ello. En definitiva el Aikido significa esa decisión última de comprender. Comprender y no juzgar a los materiales, a los espacios naturales, a la ecología, al clima...

– A un lado de la línea encuentro con los conceptos de lo objetual, lo poético, lo orgánico, lo temporal. Al otro la luz y la oscuridad, lo trascendente, la abstracción, lo sublime, el silencio infinito. Mi intención es avanzar con los brazos extendidos caminando sobre esa línea.–²⁹

Es del mundo natural de lo que habla este proyecto, sin que ello signifique rechazar lo enérgico como pulsión intangible. Esta metodología trata de revisar del concepto de lo “sobrenatural” y centrarse en ahondar en el interior de la existencia natural del mundo. Este proyecto plantea la posibilidad de crecer en el interior de las cosas existentes en el mundo, indagando en su percepción y tomando consciencia de su existencia y su propia energía. *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* trata de ahondar en lo sobrenatural de lo Natural. Lo importante es precisamente intentar percibir lo enérgico en la naturaleza, a partir de la creación y la contemplación, lo sensible, el razonamiento y la intuición, con todos los medios de carácter bondadoso a nuestro alcance. Esta mirada pretende dejar de ahondar en lo que se denomina como “más allá” para abrazar la idea del “más acá”, citando al escritor Joseph Conrad: “...esta narración no encierra nada de sobrenatural, ni realmente contiene nada que provenga del más allá de los confines de este mundo en que vivimos y que, seguramente, encierra ya de por sí solo bastante misterio y terror”³⁰.

5. DESARROLLO

5.1. PRECEDENTES

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra es, en muchas ocasiones, el resultado de un camino iniciado en anteriores proyectos.

5.1.1. PINTURA: LUZ Y OSCURIDAD

Negritudes Lumínicas es el título que recibe una serie pictórica desarrollada en 2014, cuyas ideas se relacionaban con la contraposición de los conceptos de luz-oscuridad y las contradicciones que entabla la idea del hogar como lugar interior habitado (iluminado) símbolo de calma, seguridad y comodidad, enfrenteado al hogar como espacio caótico y destructivo que descubre a la “luz” como ilusión y sensación ficticia.

Estos cuadros fueron pintados sobre DM, un tipo de soporte que no se considera como noble para la pintura, y sobre los cuales no se daba ninguna preparación previa, pues uno de los descubrimientos de esta serie fue el uso del color de la madera como color capaz de generar contrastes y calidades pictóricas muy interesantes gracias a la pintura negra acrílica que se aplicaba sobre el DM.

²⁹ N. del A.

³⁰ CONRAD, Joseph. 1981. *La línea de sombra*. Barcelona. Bruguera. Pág. 8

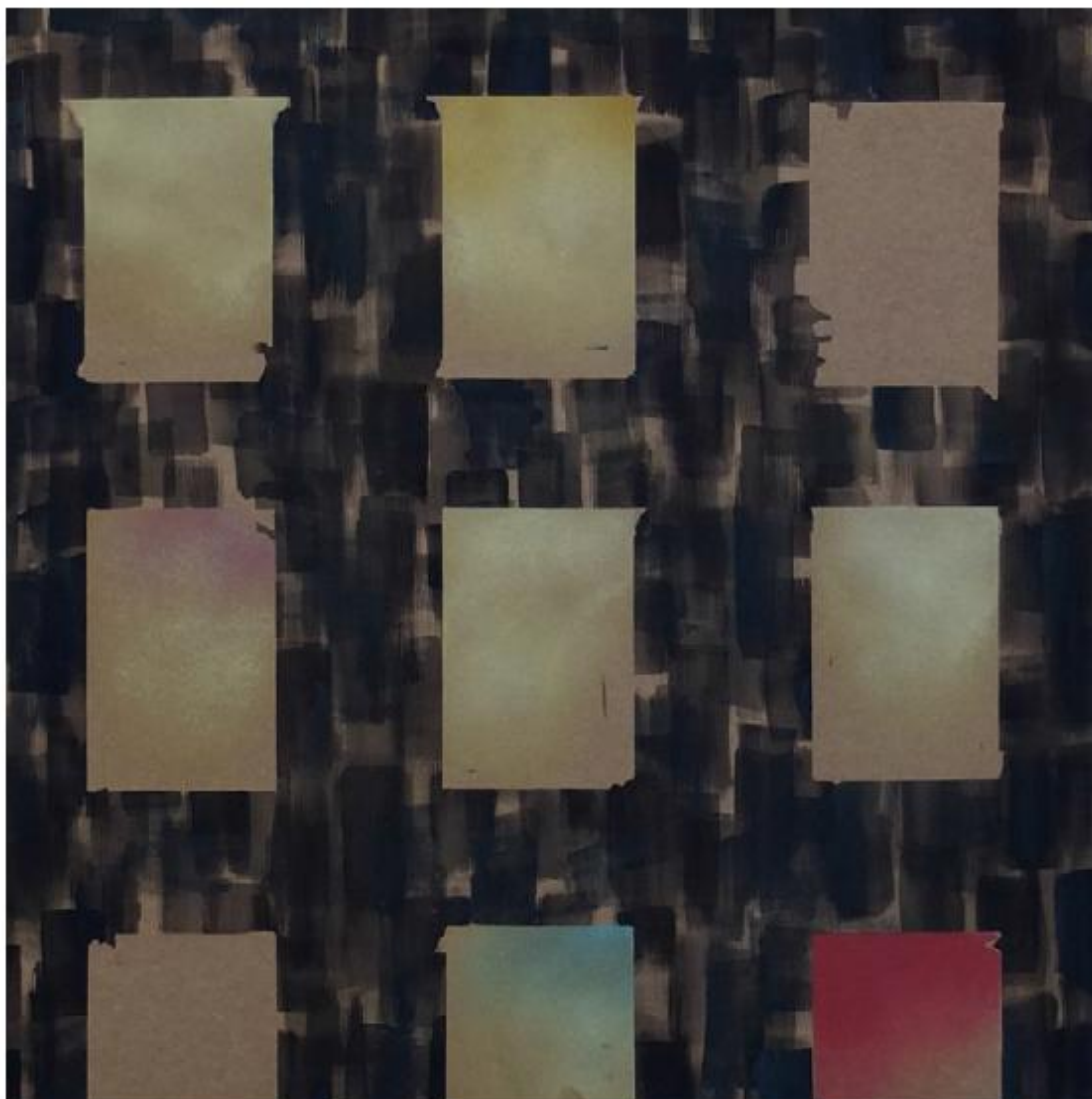
Las manchas negras y los rectángulos de luz hablaban de una relación entre los espacios habitables internos y el exterior, y trataban la idea de la presencia material y la ausencia personal.

Estos conceptos del enfrentamiento de contrarios, del hogar, y de la relación entre los espacios interiores y exteriores han evolucionado en *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra*.

Aquí ya utilizaba el DM como soporte, que aporta un valor cromático y material a los cuadros, pues en ellos se presenta al soporte como material plástico, tratando al “fondo” desde una visión que plantea la idea de que el cuadro, ya ha sido empezado antes de que sea intervenido por el artista, pues se rompe con la convención del “lienzo en blanco” a través del tono pardo de los DM, que además acerca la sensación de que el tablero sigue siendo un tablero, no es transformado en otra cosa ni tapado, sino que se potencian sus capacidades plásticas.



Reencuentro.
120 x 90 cm
Acrílico sobre DM.
2014



Peso.
110 x 110 cm
Acrílico y spray sobre DM.
2014

5.1.2 LO POÉTICO Y LO IMPERCEPTIBLE

Poesía en Aliento es un proyecto del año 2015, donde en colaboración con Lucas Calil, se trataba una propuesta de expansión de la poesía abordándola como acto, en una relación directa con el arte contextual y experiencial, donde la lectura y la escritura quedarían anuladas en pro de intereses creativos como la capacidad de percibir el espacio a través de un acto performativo, construyendo esos espacios con la voz y el cuerpo, buscando la reivindicación del espacio que pasa desapercibido en la cotidianidad de la comunidad y la naturaleza.

El proyecto presentaba a la poesía como génesis de una forma más de comunicación artística a través de un proceso de síntesis, buscando la esencia de lo que significaba la poesía, y quedándonos con su origen. Esto significa que la poesía se construía en un contexto espacio-temporal determinado, verbalmente, entre los dos autores, que entrelazaban versos y los repetían hasta ser capaces de generar un poema sin necesidad de escribirlo, utilizando elementos clave ineludibles a la persona, que se veían como extensiones naturales del individuo: la voz, el cuerpo y la relación espacio-tiempo.

Poesía en Aliento, hablaba del instante en el que los artistas sienten la necesidad de intervenir en el espacio olvidado por los que habitualmente lo ocupamos o por los que lo transitamos, significando esto un cambio de sentido en el día a día, extensible a un modo de entender lo que nos rodea, que por fin se hace visible gracias al hecho de pararse a recitar.

Esto ya presenta relación en cuanto a la idea de lo efímero, en este caso como acto, y en el proyecto que se presenta, adquirido por la naturaleza de las propias esculturas y pinturas temporales. La idea de intentar una contextualización con el entorno y la comunidad estaba ya aquí presente, así como la idea de hacer visible el espacio ya existente a través de intervenirlo, como ejercicio de tomar consciencia de ese lugar, con el que se entabla una relación, y en el que permanecen flotando las palabras del poema, del mismo modo que permanece la energía en torno a las piezas construidas en entornos naturales, como un vínculo que interioriza el artista y el espectador.

(En este proyecto no se tomaron fotografías durante las intervenciones de los artistas con el fin de incapacitar la captura del momento de creación incluso a través de imágenes o vídeo, potenciando la idea de contextualización y acción temporal.)

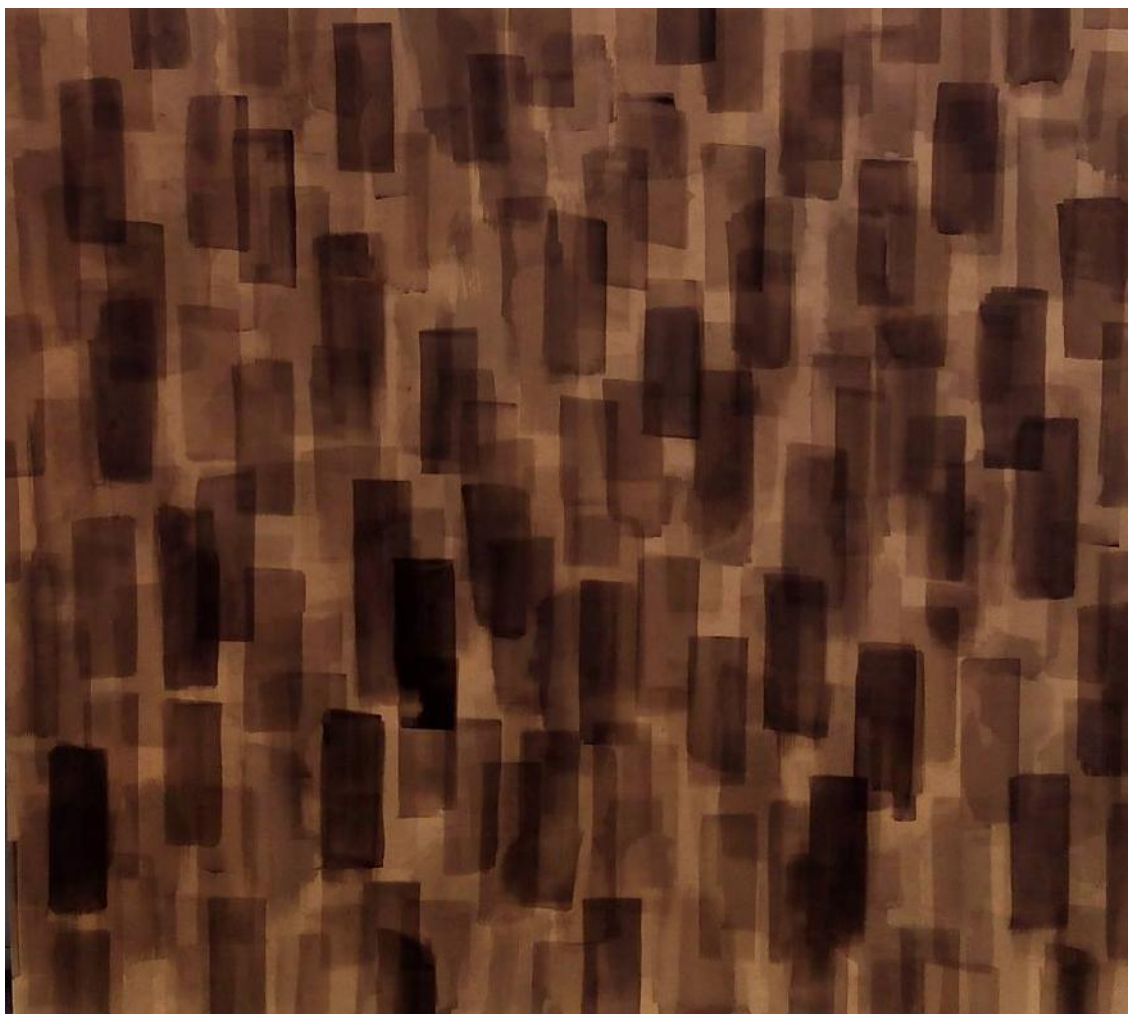
5.2. DESARROLLO DE *CAMINAR SOBRE UNA LÍNEA DE SOMBRA EN LA TIERRA*

A partir de los precedentes de 2014 y 2015, surgen una serie de cambios y evoluciones en los conceptos que se trataban, que toman forma en el proyecto que aquí se presenta. Este apartado detalla el desarrollo de todo el proyecto en sus fases cronológicas, denotando su evolución hasta llegar a la obra final, gracias también a la maduración de los conceptos con los que trabaja esta propuesta.

5.2.1. FASE 1. EXPLORACIÓN INICIAL

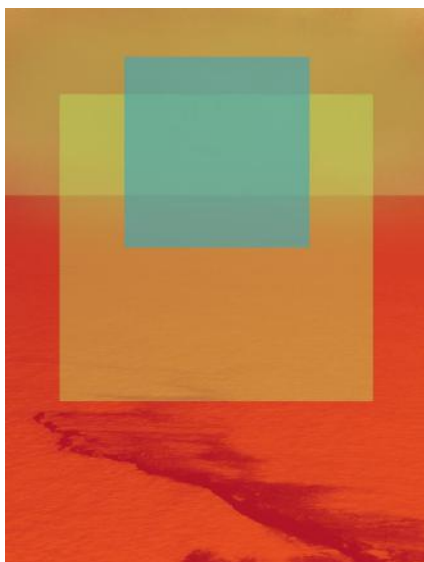
Al inicio de este proyecto, se buscaban las fórmulas que mejor expresaran todo lo que se quería presentar, y hubo un período de experimentación que funcionó incluso paralelamente a otras etapas posteriores del desarrollo del proyecto.

De esta forma, la primera obra que se hizo, aún era pintada en acrílico negro, y venía claramente de una abstracción del proyecto *Negritudes Lumínicas*, que se detalla anteriormente. *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra*, empieza con la necesidad de comprender la naturaleza del DM que utilizaba en las pinturas como soporte, después de descubrir que el marrón oscuro de este soporte se aclaraba notablemente al aplicar manchas de pintura negra en su superficie, un efecto visual que se conseguía por el contraste entre ambos colores, que hacía que el fondo adquiriera un tono más pálido y muy parecido a una sensación de luz que además era etérea, pues no estaba compuesta por pintura, sino por el color del propio soporte.



Sin título.
acrílico sobre DM.
2015.

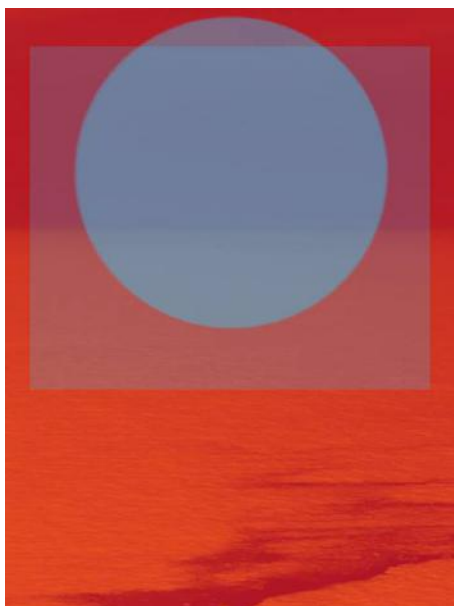
De forma paralela se empezaron a realizar fotografías de la naturaleza, del mar, de la montaña... y se trabajaron en Photoshop para conseguir la generación de un ambiente homogéneo a través del uso del color y formas esenciales geométricas como rectángulos y círculos, que parecían emerger del fondo y elevarse como formas etéreas que conectaban la tierra con el cielo.



sin título.01
fotografía digital y Photoshop.
2015



sin título.02
fotografía digital y Photoshop.
2015



sin título.03
fotografía digital y Photoshop.
2015

Estos trabajos se relacionaban con otras fotografías, posteriores a éstas, que se construían a partir de collages digitales que superponían unos paisajes a otros, componiendo planos de diferentes lugares en una misma imagen, lo cual hablaba de la multiplicidad del espacio y de la idea de memoria construida, con un halo onírico que alejaba lo suficiente de la realidad, pero que aún pertenecía a ella.



Dimensionar.
fotografía digital y Photoshop.
2015

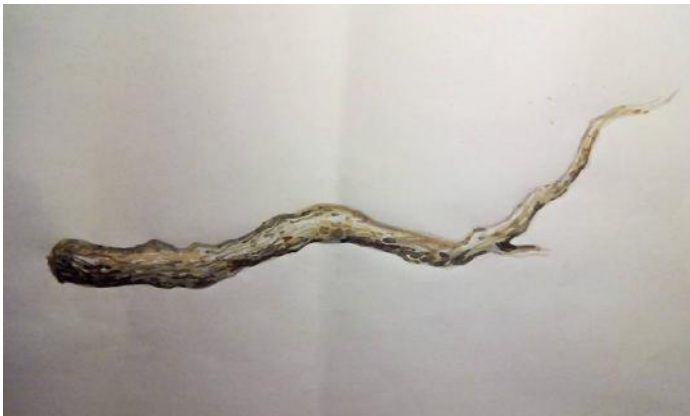


paisaje01
fotografía digital y Photoshop.
2015



paisaje02
fotografía digital y Photoshop.
2015

No obstante, estos trabajos si bien cubrían el concepto de resultado, no formaban parte de la idea de un proceso orgánico, nativo y más primitivo, que se empezaba a buscar en la obra. Por ello, se volvió a la idea de la pintura, más orgánica y procesual, y se comenzó por llevar a cabo las primeras pinturas sobre papel, con acuarelas o pigmento negro de carbón vegetal. Los dibujos eran simples bocetos muy sencillos en los que la importancia residía en un ejercicio de conocer la naturaleza, concretamente ramas de árboles, con las que posteriormente se interaccionaría de forma directa.



5.2.2. FASE 2. AHONDAR EN LO PRIMITIVO

La metalingüística de la pintura, sus procedimientos y materiales empezaron a parecer importantes, y en cambio muchos conceptos e ideas anteriores parecían ahora confusos, innecesarios y carentes de interés. Comenzó un deseo de comprender lo que se estaba haciendo, de comprender los materiales que se utilizaban en las pinturas y de deshacerse de todo lo que no fuera esencialmente necesario.

Se empezó así a ahondar en los orígenes primitivos de la pintura, deshaciéndome del acrílico, el óleo y otras técnicas tradicionales, así como de las herramientas y demás utensilios como los aglutinantes, acrílicos, etc.

Esta nueva mirada quiso penetrar en el la naturaleza de las cosas. No en transformarlas sin más, sino en comprenderlas, comprender al tablón de DM, comprender la pintura... La naturaleza comenzó a cobrar un sentido esencial que ya había estado presente en proyectos anteriores.



Objeto de árbol.

Carbón vegetal, cinta y acrílico sobre DM.
2015

Tras el incendio de un campo que tuvo lugar frente a mi casa en verano de 2015, empecé a recolectar el carbón vegetal que se había producido de forma natural al quemarse las ramas, árboles y arbustos de este lugar. Lo machacaba y pintaba con él sobre papel, mezclándolo con agua. Poco después encontré una piedra terrosa de color blanco cerca de este mismo emplazamiento, y me di cuenta de que tenía capacidad pigmentaria, aunque aún no lo sabía, era un terrón de yeso, abandonada y procedente de alguna obra cercana. Molía la piedra con un palo hasta convertirla en polvo y la mezclaba con agua para pintar sobre madera o papel.

Con esto, se conseguían dos colores: El blanco, y el negro. (Una relación entre dos colores con una simbología rotunda) Posteriormente comencé durante paseos y viajes a encontrar minerales y tierras de diferentes clases que en ocasiones permitían ser molidas y convertidas en pigmento.

5.2.3. FASE 3: ACERCAMIENTO A LA TIERRA

En esta fase se empezaron a conocer los conceptos más abstractos y vinculados directamente al espacio, la materia y la naturaleza, a partir de intervenciones con muy pocos elementos y formas sencillas vinculadas a lo geométrico, que guardaban relación directa con obras de artistas como Richard Long o Andy Goldsworthy.

En ocasiones pintaba tocones de árboles talados, con estos pigmentos, que aparentemente no los dañan, buscando una exploración de la materia y del espacio a través del acto de cubrirlos con pintura y mezclando escultura y pintura.

Después la pintura se volvió a alejar de lo escultórico, y me centré en intervenir en la naturaleza construyendo espacios entre las ramas de los árboles utilizando otras ramas y generando conexiones entre ellas. Creando formas circulares en la tierra con ramas de encinas que estaban siendo taladas en un emplazamiento concreto.

También componía piezas vinculadas a un lenguaje poético como estudios de los materiales y la comunicación entre ellos, que posteriormente ayudaría al desarrollo del proyecto.





Círculo de piedras. 2016.



Círculo de ramas quemadas por el fuego. 2016.

5.2.4 FASE 4: LA MADURACIÓN DE LOS CONCEPTOS

En fases anteriores las piezas rememoraban a los padres del Land Art, por una sencilla razón, sin que me diera cuenta entonces, formaba parte del proceso de abstracción y abandono que quise emprender, pues entonces me interesaba por el entendimiento del espacio y la materia en sí mismos y en relación al tiempo. Poco a poco, gracias a estas obras primerizas, el discurso fue tomando forma y acercándose a sus conceptos esenciales.

Esta fase es la actual del proyecto, que se define como abierta, en la se interactúa de nuevo de forma directa con la Naturaleza y sus elementos, pero tratando los conceptos de forma cada vez más profunda y con procesos de creación cada vez más complejos.

Aquí, la obra no empieza desde una determinación concreta y analizada, sino que comienza desde la improvisación, al salir a la calle a caminar y conectar con el lugar específico. En viajes, excursiones y paseos se busca una experiencia con el espacio y con los lugares visitados, tomar fotografías, intentar meditar, tratar de fijarse en las dinámicas lentas del ecosistema al que se pertenece: el movimiento continuo de la hierba alta mecida por el viento, las luces encendidas de las casas como núcleos de energías que aparecen al anochecer, el sonido de la lluvia como el sonido de la unión de cada una de sus gotas...

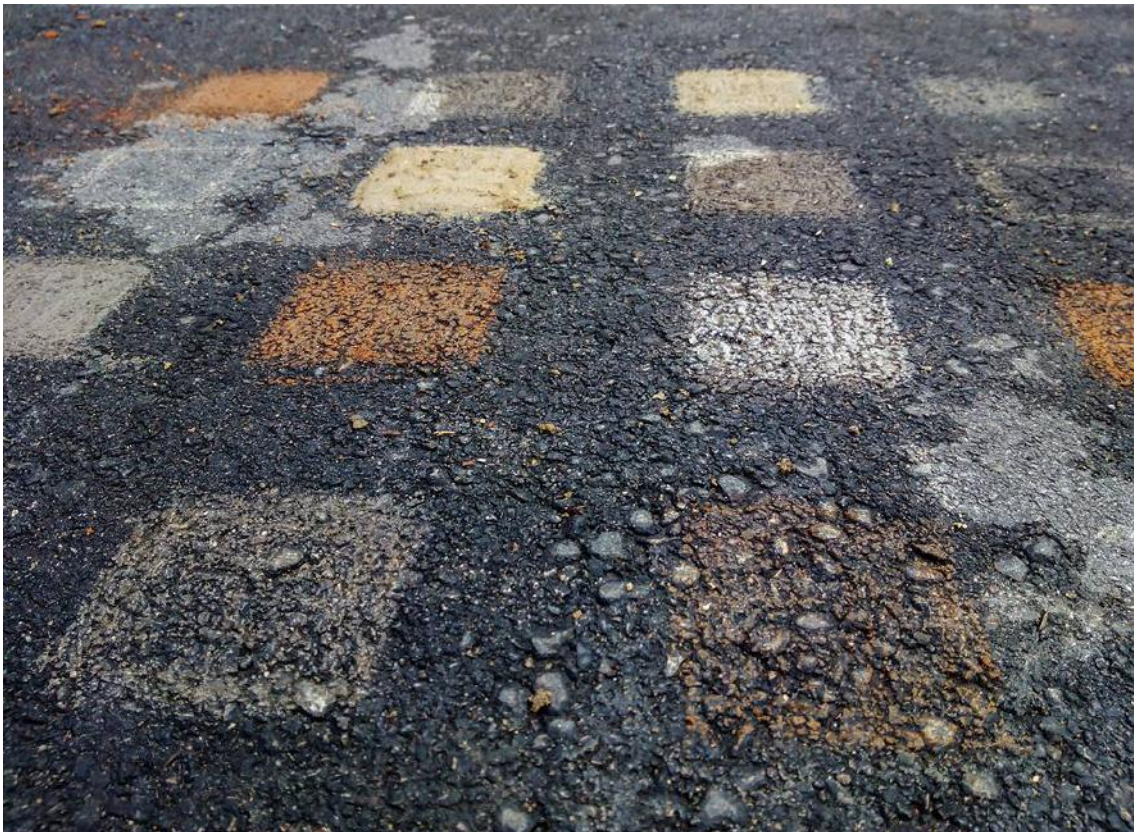
No se trabaja en desiertos ni en enormes bosques, tampoco en lagos salados ni en espacios que estén relacionados directamente con un sentido de aislamiento y sublimidad como hicieron los padres del Land Art. Siento interés en trabajar la realidad en la que vivo, tomar consciencia de los choques y las conversaciones entre lo industrial y lo natural, por eso las obras ambientales, si bien pertenecen al Land Art, se ven contextualizadas en entornos cerca de los que pueden pasar transeúntes o puede haber edificios, casas... lugares como campos, calles, playas...

En las obras al aire libre, se empieza por un trabajo de recolección de objetos que son encontrados en el mismo espacio en el que se va a intervenir, como fardos de ramas de época de poda, piedras...

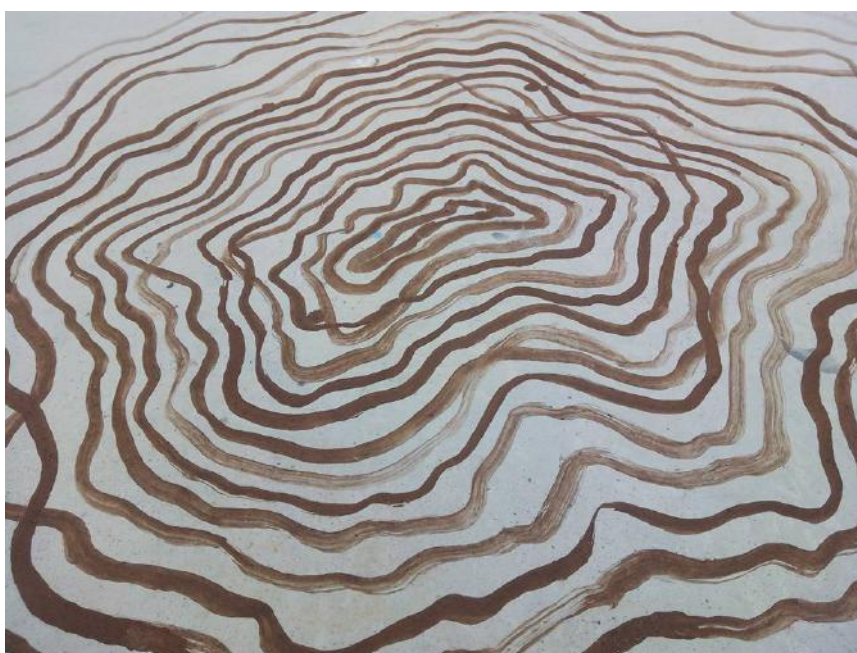
En pleno proceso creativo de algunas piezas siento una potente concentración en lo que estoy haciendo, entro en un estado de percepción diferente, y durante varios minutos no levanto la vista del plano de tierra, lo que hace que, al perder el cielo y la línea del horizonte, me encuentre en un estado de abstracción del paisaje, que pasa de ser un paisaje óptico a un paisaje háptico, en el que sólo las manos y la tierra aparecen en mi campo de percepción sensorial, y que en ocasiones me lleva a un estado de mantra, abandonando parte de lo consciente y por tanto un objetivo concreto. Se entra en una hélice mental que se dibuja hacia el exterior, construyendo y moviendo los materiales por instinto, sintiendo la sensación de movimiento, el vacío y la

materialidad, las texturas, la temperatura del aire, la conexión entre la tierra y el objeto que va emergiendo de ella.

En esta etapa, las obras que mejor parecen transmitir la esencia de este proyecto son las que consiguen integrarse en el espacio escogido (también en las pinturas) y que pertenecen a una vinculación entre la naturaleza directa y la indirecta, esto es, en las obras en las que sus objetos son capaces de hablar de lo nativo, lo primitivo y el origen pero también conectar con el contexto histórico actual, interpelando al espectador con un lenguaje que aunque abstraído y sintetizado, forma parte esencial del mundo, a través de materiales que vuelven a lo industrial pero que remiten a lo natural, como pueden ser, conglomerados de piedra y cemento, vigas de madera, pieles de naranjas, troncos de árbol...



Pintura con ladrillo, tierra, piedra y lluvia sobre asfalto.



Intervención con tierra y agua sobre cemento.

A partir de esta fase, el concepto del origen empieza a desarrollarse y a definirse en el proyecto.

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra parte de quizá una de las relaciones más primigenias imaginables: Espacio-Materia-Tiempo. Éstos son por supuesto conceptos que abarcan un sin fin de significados y miradas, y que en este proyecto toman forma a través del arte, buscando el equilibrio entre las relaciones de conceptos.

El desarrollo de las obras durante el proceso llevan a poder definir las mejor. De esta forma, podemos decir que las obras al aire libre de esta investigación remiten a estructuras de hogueras, cabañas, piras, altares, barcas, muros... Todas ellas vinculadas a los conceptos de hogar, de lo nativo, la comunidad etc. Estas piezas tienen además un sentido nómada. Muchas veces no parecen terminadas de construir, ni parecen habitadas o vinculadas a una persona o grupo de personas, ni tampoco tratan de permanecer en el mismo estado que cuando se crearon, pues la forma en que han sido conferidas por el artista es temporal.



Las pinturas tratan un mayor grado de abstracción, pues las dos dimensiones en este tipo de pintura facilitan una mayor sensación de irrealidad, construida sin embargo a partir de objetos naturales apegados a la realidad. Hablan de la relación horizontal-vertical, del movimiento del espacio, de conversaciones con la naturaleza y con la esencia de la tierra que cambia de forma a través de la pintura: Los pigmentos resultantes de la pulverización manual de tierras y minerales.

En el inicio uno de los objetivos de este proyecto era que la materia no fuera el lenguaje para comunicar algo derivado de ella, sino como exploración de las diferentes

visiones que plantea la materia en sí. Esto ayuda a comprender mejor a la naturaleza en sí misma, como observador y testigo. Pero a medida que el proyecto evoluciona y se desarrolla, se siente además de la necesidad de contemplación, un profundo impulso de tocar, hacer, construir. Lo que hace este proyecto a partir de aquí es emprender la acción y que ésta se vaya concretando cada vez más, intentando buscar una armonía entre lo figurativo y lo abstracto, para que las obras remitan a conceptos o ideas legibles por las personas y al mismo tiempo se definan por un misterio que no permite la comprensión total de la pieza.

5.2.4.1. DESARROLLO DEL CONCEPTO DE LO PURO EN CUANTO A LO NATURAL

Esta idea de lo mínimo, que tiene un sentido de génesis y de búsqueda de la esencia de las cosas, no guarda sin embargo relación con el concepto de “pureza” en la obra, porque este concepto de “puro”, no tiene que ver con lo natural.

Este proyecto habla de que lo natural pertenece a una comunicación entre los elementos plurales y que es a través de estas sinergias que se hacen las cosas, incluso cuando aparentemente parezcan dispares entre sí. Rechazar la idea de lo “puro” permite que este proyecto respire tranquilo sin intentar buscar este concepto que se me presenta manipulable y confuso, en pro de la idea de “esencia”, que acepta su sentido más abstracto pero honesto, y con el que es posible encontrar una relación entre lo natural y lo “no-puro”. Pues si bien, la “esencia” de una piedra puede ser el pigmento, el color, que de ella se extrae, este material sigue perteneciendo a multitud de elementos que le definen. Así podemos ver la esencia de cierta montaña en una piedra, por ejemplo, pero no su “pureza”, pues el granito a su vez se compone de cuarzo, feldespato, mica, y así sucesivamente.

Este proceso en el que buscamos un ejercicio de abstracción conceptual (del objeto a su color, a su forma, a su gesto, a su aislamiento..) conseguimos la posibilidad de sublimar esta abstracción hasta llegar a lo más esencial del ser, como el dolor, la energía, la propia existencia, el tiempo, el espacio... Y es éste el movimiento que busca el proyecto, y que va de lo “mínimo” hacia lo “mayor”: de la mínima manipulación sobre lo figurativo y lo aparentemente superficialmente perceptible, hacia lo trascendente y la sensibilidad abstracta del mundo.

En este proceso que sigue desarrollándose, trabajando con naturaleza directa, y prácticamente sin herramientas ni procedimientos técnicos, toma coherencia y sentido la capacidad de comprender la raíz primigenia, algo que es imprescindible para después, si se creyera oportuno, poder introducir naturaleza “indirecta” y otro tipo de elementos como el uso de otros materiales, o de otras formas de arte, y utensilios como palos, tarros, latas, un martillo, un pincel... o también la introducción de otra clase de procedimientos como piezas audiovisuales o sonoras en donde lo procesual adquiere nuevos significados para la obra, otros ritmos, otras herramientas, pero siempre de una manera coherente sin que la obra pierda su sentido ni lo agreda, sino que sirva para comprender en ella sus orígenes, caminos y significados.

5.2.4.1. DESARROLLO DE MI ACCIÓN COMO ARTISTA DURANTE EL PROYECTO

Se parte de una mirada contemplativa, sensible y necesariamente capaz de sorprenderse. La idea cobra fuerza a medida que se estudia y se convierte poco a poco en una experiencia tanto mental como sensorial.

Se desarrolla lentamente la capacidad de captar el potencial sensible, trascendente y poético de la naturaleza. Por esto, una de las dificultades del trabajo de comprensión previo a la producción es saber interpretar esa visión honestamente y dejar que se construya “sola”, valiéndose la naturaleza de las manos del artista y de su percepción como herramientas para transmitir un mensaje.

En relación a esto, y para poder entender por qué el artista ha de escuchar antes de hablar, es necesario tomar consciencia de que las cosas del mundo ya son: es decir, el espacio ya es espacio antes de que se interaccione con él, la materia ya es un objeto antes de accionarla, el silencio ya es un sonido antes de ser potenciado, el movimiento ya está ahí antes de que se haga perceptible a determinados conocimientos. Lo único que hace el artista o el espectador es abrir los ojos ante esta verdad y sonreír devolviendo a su entorno lo que su entorno le ha ayudado a comprender, por ello las obras de este proyecto guardan relación con la idea de ofrenda, de darse a la memoria pasada y futura en un acto presente.



Esta última fase del proyecto define no una terminación, sino el comienzo de un camino, en el que cada vez se ahonda más profundamente gracias a encontrar una coherencia y honestidad en las obras.

6. ANÁLISIS DE RESULTADOS

Todas las piezas que se muestran a continuación, incluyendo piezas escultóricas y pinturas, se toman con el concepto de efímeras o temporales. Esto significa que son piezas que pertenecen al tiempo, y que la naturaleza en base a éste hace que cambien y adquieran otras formas después de la que el artista ha construido o pintado.

Los ritmos a los que estas obras cambian no son los mismos, dependen del espacio, el clima, las personas, e innumerables efectos que hacen a estas obras naturales y honestas con el tiempo y los lugares de los que forman parte, en un ejercicio vital de comprender la naturalidad del paso del tiempo como transformación eterna, y no como muerte.

Las pinturas están hechas a partir de pigmentos naturales y agua, lo que hace que también adquieran la cualidad de lo frágil pero no como potencialmente destructible, sino como esencialmente mutable.

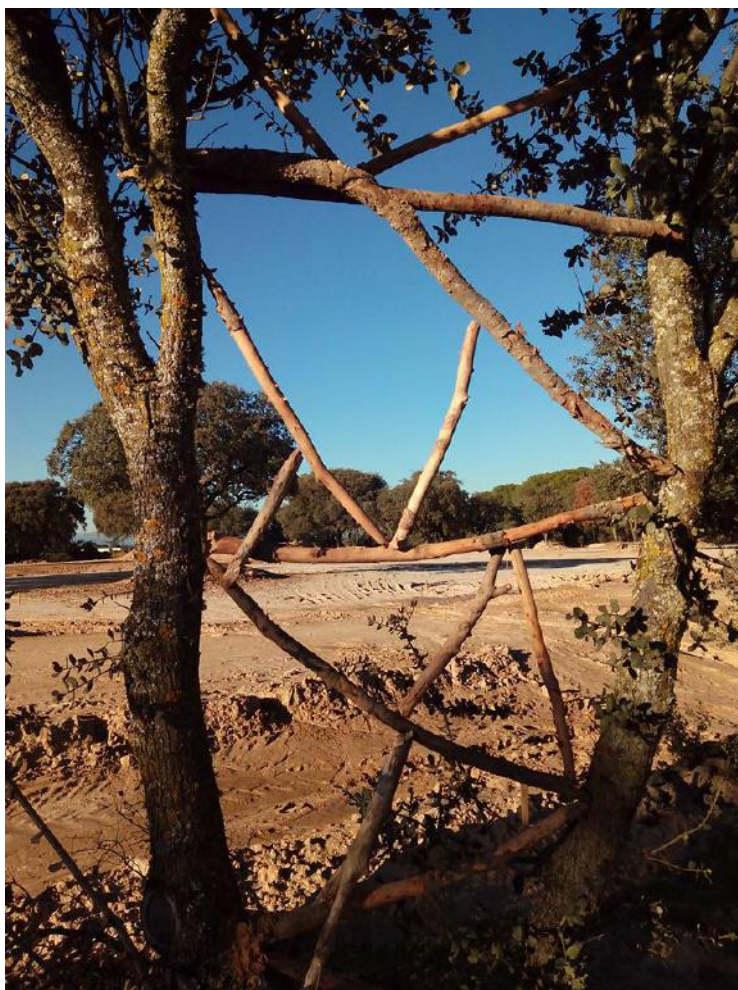
Las fotografías que se presentan, se utilizan en este proyecto como medio de registro de las obras ambientales y no son obras en sí mismas. Es importante aclarar que el lenguaje fotográfico no me permite en absoluto hablar del aspecto experiencial de las interacciones ni de lo que ha acontecido durante sus procesos de creación.

Aquí se presentan el total de las obras definitivas de este proyecto, incluyendo las interacciones, instalaciones, esculturas, cuadros y una pieza audiovisual.

6.1 INTERACCIONES, INSTALACIONES, ESCULTURAS

Las obras ambientales o interacciones se definen por su vinculación directa a un espacio exterior que se convierte en lugar expositivo y dinámico donde los posibles viandantes que vean las piezas se convierten en espectadores.

Las instalaciones y esculturas en cambio son piezas más cercanas al concepto de objeto en sí mismas y sin una dependencia tan literal del espacio al que pertenecen. Son piezas pensadas para espacios expositivos de diversas índoles y algunas han sido también construidas en espacios exteriores.



Conectar espacio. (Detalle)

Interacción.

Medidas variables.

2015.



Conectar espacio.
Interacción.
Medidas variables.
2015.

Esta interacción consiste en la decisión de dibujar el espacio existente entre la bifurcación del tronco de una encina, y así poder tomar consciencia del vacío. Emite referencias a la idea de ventana o portal que sigue siendo atravesable por el aire, esto busca transmitir la idea de que aunque definamos el espacio a partir de la materia, éste sigue siendo dinámico y fluye a través de sí mismo.

Las formas geométricas que dibujan se asemejan a triángulos, porque es la figura mínima con la que se puede construir un espacio, lo que pretende transmitir esa concepción de la consciencia del espacio a través de la mínima intervención. Esta forma se repite a lo largo de otros trabajos de este proyecto.



Dibujo sobre una pieza nativa.

Tinta sobre papel.

22x20 cm

2016



Sin título. (*Pieza Nativa*)

Interacción.

Medidas variables.

2016



Sin título. (*Pieza Nativa*)

Interacción.

Medidas variables.

2016

Sin título (Pieza Nativa), es una de las primeras obras de este proyecto, y busca la definición de un espacio a través de la materia natural, que permita hablar de lo habitable y conceptos como el hogar o la construcción con una formalización que no invite a pensar en imágenes y figuras directamente derivadas de la palabra “hogar” sino que promueva la visión abstracta del concepto gracias a una sensación de proceso inacabado o informalizado y que parece querer crecer.

Dibujo sobre una pieza nativa, es el resultado de imaginar una mayor abstracción de la escultura y querer darle forma en un papel, bidimensionando el objeto escultórico como otra forma de intentar reflexionar sobre la propia obra, y de conocer a la materia y al espacio, en este caso incluso, a una materia y un espacio que ya han sido precisamente intervenidos como obra por el propio autor.



Hogar Itinerante.
Interacción.
Medidas variables.
2016.

Esta pieza está compuesta por una acumulación de ramas encontradas al pie de un árbol en época de poda. Se vale de la figura del triángulo tanto en horizontal como en vertical, una figura que construye la ilusión de una pirámide lo cual consigue dibujar el espacio tridimensional y buscar una relación entre horizontal-vertical, y que tiene referencias más explícitas que otras obras hacia el concepto de hogar.

Puede parecer por un lado que la construcción no ha sido acabada, que su autor ha dejado abandonado un fardo de ramas que nunca terminarán de construir este objeto, pero en realidad el objeto es el que és, su sentido tiene esa forma, no significa otra cosa sino lo que muestra.



Hogar. 25 piedras y conglomerados.

Interacción.

Medidas variables.

2015.

El emplazamiento de esta obra está en un campo que se incendió en verano de 2015, y que arrasó y quemó toda la vegetación del perímetro. Este incendio fue recibido como una llamada de atención del espacio, y *Hogar. 25 piedras y conglomerados*, como una respuesta a esta circunstancia. Es del interés de este proyecto que se puedan ver en las fotografías referencias a espacios construidos por mano humana y referencias a su huella, pues no se busca una naturaleza purista, y sí una naturaleza contextual.

Esta interacción se hizo a lo largo de varias semanas, cada día, por la tarde, se colocaban una o dos piedras, que finalmente forman una cuadrícula irregular, pues el modo de medir la distancia entre las piedras es con los pies. La obra trata de ser más un cuadro que una escultura, en la que la tierra es el lienzo, y las piedras: la pintura.

Es un intento de definir el espacio a través no sólo de las piedras, sino antes que eso a partir de la propia acción que implica levantar cada piedra con las manos, y sentir un peso mucho mayor al normal del artista (cada piedra puede pesar entre 10 y 25 kilos) que ya no distingue entre el peso de la piedra y el de quien la porta, sino que es el autor quien siente su peso aumentado, como formando parte de él.

Transportar las piedras implica reconocer la tierra, sus cambios de rasante, sus inclinaciones, y experimentar la creación en el espacio exterior, donde la mayoría de las condiciones no son controlables por el artista. La luz que se va, el frío que llega, los cambios en la velocidad del aire, son efectos que la persona no puede controlar y que ayudan a comprender la pertenencia a un ecosistema que tiene identidad propia y sobre nosotros.

La distancia entre cada piedra es de algo menos de dos metros, porque no se quería construir algo que pareciera sólido, sino dibujar un lugar en el que la independencia de cada piedra estuviera en tensión con la visión del conjunto de todas como un todo.

Los materiales utilizados no sólo eran rocas minerales, sino también piedras de conglomerado encontradas junto a las rocas, que hablan de un proceso industrial y que tras cierto tiempo observando la obra hace que descubramos la huella del hombre actual en ella, replanteando desde la contemporaneidad, la posible asociación de esta pieza con la sensación de monumento megalítico.



200 días tras el incendio.

Díptico. Fotografías tras la interacción.

69x 49 cm

Estas imágenes muestran una fotografía tomada el día en que terminó esta interacción, y otra tomada exactamente doscientos días más tarde. Las fotos muestran la idea de la persistencia del espacio, esto es, la transformación de la obra a través del tiempo y al mismo tiempo cómo a pesar de estas transformaciones el espacio sigue existiendo.



Errante.
Interacción.
Medidas variables.
2016.

Errante muestra una exploración de la relación horizontal-vertical. Explora ese espacio intangible que separa la tierra del cielo, elevándose apenas unos centímetros sobre el suelo. Esto busca evitar la construcción de una torre, una pira, o algo que pudiera ser habitable y que permitiera, al elevarse demasiado, ver el cielo a través de ella. Lo que hace esta pieza es permanecer en la tierra y elevarse lo justo como para construir ese espacio perteneciente a conceptos como el de levitación o de paisaje háptico, donde el primer plano es el protagonista.

Pueden verse referencias de todas formas hacia una pira o una hoguera, que guarda un orden orgánico y de cuya pieza horizontal se expanden varias ramificaciones que parecen querer arrastrar a la pieza hacia el movimiento, instándola a que no pertenezca únicamente a la quietud, sino a que emerge. Esta parte más vertical y vibrante relacionada con el movimiento de la escultura es además la más frágil, lo que remite a una reflexión en torno a la relación de las ideas de quietud=seguridad, movimiento=fragilidad.



Ser un círculo de piedras, ser un círculo, ser una piedra.
Interacción.
Medidas variables.
2016.

Ser un círculo de piedras, ser un círculo, ser una piedra quiere expresar el dinamismo y la fluidez del espacio y la materia. La obra es construida en la misma orilla a propósito, el mar, durante el proceso, invade la pieza y la deconstruye, el autor tiene a cada rato que volver a colocar las piedras, que siguen siendo intermitentemente arrastradas por el agua.

El círculo pasa por encima de una roca de gran tamaño, como intentando tomar consciencia de que no hay separación entre la idea de espacio y materia, sino que ambas coexisten y se construyen mutuamente.

La idea de un total construido por varias partes tiene que ver con ese sentido de comunidad y construcción colectiva que vuelve a hablar de lo que es una sola piedra, lo que es ser varias piedras, y lo que es ser un círculo, todo al mismo tiempo.



De los huesos de la tierra.

Interacción: Ramas.

Medidas variables.

2016.

De los huesos de la tierra es una de las últimas obras ambientales de este proyecto. El proceso de creación de esta obra fue especialmente vinculante y se constata que es uno de los casos en los que el proceso y el contexto espacial hacen de esta obra honesta, veraz y atmosférica.

La interacción empieza con la recolección de innumerables palos esparcidos por el emplazamiento, que son sentidos al recogerlos y limpiarlos con las manos, como los huesos de árboles que misteriosamente ya no pueden verse en este emplazamiento.

Los *huesos de la tierra* comienzan a obrar juntos construyendo lo que podría ser una hoguera o un pedestal. Lo interesante de esta pieza, al juicio de lo que este proyecto busca, es que encima de este “pedestal” encontramos exactamente el mismo tipo de palos que de los que éste está erigido. Esto lleva a una reflexión en torno a la idea del material como objeto en sí mismo, es decir, objeto y materia tienen la misma importancia, y juegan en un equilibrio literal donde los palos inferiores soportan el peso de la figura superior, y se mezclan conformando una pieza total.



Rai.

Instalación: Ramas y tronco quemado.

Medidas variables.

2016.

Tanto *Rai*, como *De los huesos de la tierra*, guardan relación con una comparación que interesa a este proyecto: las balsas sobre las que en otras épocas se transportaba la madera talada de los bosques río abajo, estaban construidas precisamente con los mismos troncos que se transportaban, es decir, el objeto (la balsa) y la materia (el tronco) son la misma cosa, y pertenecen a lo mismo. Esta idea tiene que ver con el concepto que defiende este proyecto de que todo elemento es natural aunque esté procesado o industrializado, y con la necesaria mirada veraz hacia la raíz de las cosas, su origen, su camino.



Fuego para esta noche.

Interacción: Palos.

Medidas variables.

2016.

Esta interacción, vinculada especialmente a la idea de silencio, mide apenas unos 25 cm de altura, y muestra una pequeña construcción piramidal que podría perfectamente pasar desapercibida, del mismo modo que lo hace el espacio que pretende habitar y definir como testimonio mínimo del paso de algo o alguien.



Nativo.

Interacción: Ramas y paja.

Medidas variables.

2016.

Esta obra es una de las más vinculadas por su localización a un entorno urbano, lo que hace que el proceso creativo varíe, pues a él pertenecen los diferentes transeúntes que ven el proceso de la obra. La pieza hace referencia al concepto de hogar primitivo y se relaciona con el contraste de las casas y calles que la rodean.



Tuétano.

Instalación: Ramas de encina y cinta de carroceros.

Medidas variables.

2016.

Esta pieza se concibe como un dibujo, en donde las ramas encontradas han sido lijadas y compuestas pensando no tanto en una construcción de carácter arquitectónico como en otras piezas, sino más como la construcción de un cuerpo. La idea de ver las ramas partidas como huesos que se recomponen en una forma diferente alude a la idea de la unión entre la naturaleza y el ser, y sigue hablando de lo incompleto y lo que no termina de tomar un sentido concreto. La pieza sigue significando la exploración de un espacio y su carácter orgánico, pretende transmitir su habitabilidad como hogar mental.



Piedra es hueso.

Instalación. Piedras, agua y vértebra animal sobre DM.

76x 85 cm

2016

Esta pieza está compuesta por una cuadrícula de treinta y una piezas, todas piedras menos una (la vértebra animal), colocadas en un tablón de DM sobre el que se han colocado anteriormente troncos de árbol que han dejado marcas circulares al haber pintado con agua la superficie no ocupada por los troncos. La pieza remite a un paisaje o espacio horizontal donde una serie de elementos naturales se conectan entre sí generando la exploración del espacio o soporte a través de una cuadrícula que plantea puentes entre lo orgánico y lo inorgánico dentro de la naturaleza.



De paso.

Instalación: Raíces y piezas de DM.

Medidas variables.

2016.



De paso.

Instalación. Raíces y piezas de DM.

Medidas variables.

2016.

Esta instalación consiste en tres raíces de árboles diferentes encontradas y doce piezas de dm. La construcción dibuja un triángulo en el suelo que hace referencia a la mínima expresión de un espacio (la unión entre tres puntos). Las piezas guardan un sentido de independencia pero de conexión, que alude a la idea de comunidad nómada. Las piezas de madera dibujan también triángulos o flechas que dan la sensación visual de movimiento en una dirección, hablando del estacionamiento y al mismo tiempo de la aparente decisión de no pertenecer de forma indefinida a ese lugar.

Se da una conversación entre materiales naturales industrializados y materiales naturales directos, que quieren permitir la comprensión de lo industrial como natural.



Triángulo.

Instalación: Troncos y piezas de una puerta.

Medidas variables.

2016.



Triángulo.

Instalación: Troncos y piezas de una puerta.

Medidas variables.

2016.

Esta pieza genera la forma de un triángulo que define no sólo la relación entre los tres troncos, sino un espacio interior que se convierte en un espacio habitable. Dos piezas

que forman parte del marco de una puerta, aluden a la idea de hogar y al mismo tiempo a la relación entre naturaleza indirecta y elementos naturales directos. Dentro de esta armonía hay cierto grado de agresividad que toma forma en los troncos que no aparecen simplemente talados sino partidos por máquinas. Este efecto se vincula a la imagen de estos troncos como identidades con memoria sobre los que ha actuado una fuerza externa a ellos. La sombra proyectada sobre la tierra se convierte en otro factor de la naturaleza que reactiva la obra dibujando su geometría en el suelo como medio de percepción de ese espacio.



He aquí.

Interacción: Ramas, tronco y corteza de árbol.

Medidas variables.

2016.

Esta pieza habla de las ideas de ofrenda o de ritual donde se construye un espacio que se eleva en el plano horizontal y sobre el que descansan dos elementos igualmente naturales como son un tronco y una placa de corteza cuya textura y forma se relaciona con las ideas de la piel o la carne.





Exploración de la Línea

Performance. Pintura directa con la tierra del emplazamiento.
2016.

Esta acción se desarrolla extendiendo un papel de unos cinco metros de longitud sobre el emplazamiento. El artista vacía un cubo de agua en diferentes puntos a su alrededor sobre la tierra de la localización. A través de un pincel acoplado a un palo utilizado en otras ocasiones por el artista para caminar, utiliza la tierra húmeda como paleta en la que va hundiendo el pincel hasta conseguir un barro de cierto color.

Dependiendo de la porción de tierra donde introduce el palo, y la cantidad de agua, encuentro diferentes tonalidades de la tierra que toman sentido en un dibujo de expresión lineal sobre el papel donde las formas remiten a cordilleras superpuestas, ríos o formas orgánicas que se extienden de un lado al otro del papel.



Cuadrado.
Interacción.
2016.

Esta pieza trata la idea de construcción inacabada o inútil, como si un animal hubiera juntado una serie de palos para intentar construir un hogar. La pieza se eleva sobre el suelo apenas treinta y cinco centímetros, lo que busca en el espectador una acción; que se agache para percibir el espacio dibujado por la pieza, ese espacio íntimo debajo de la masa de palos que bien podrían ser una jaula, y que busca delimitar ese espacio y al mismo tiempo permitir su expansión, que el aire, los insectos, una mano, atraviese la pieza.



De la tierra - a la tierra.

Escultura: Barro, pigmento natural, agua y pelo humano.

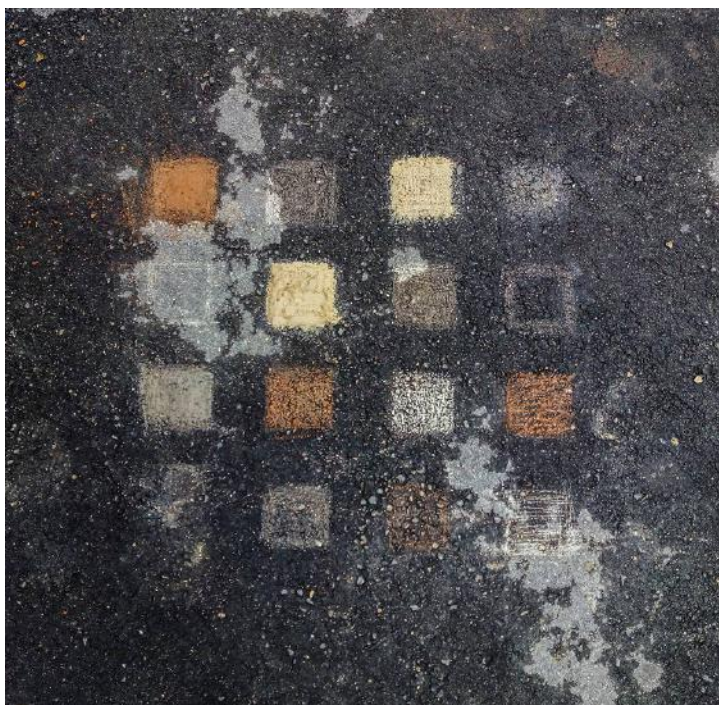
Medidas variables.

2016



Detalle.

De la tierra - a la tierra es una obra compuesta por dos “falsas piedras” construidas a partir de elementos naturales orgánicos e inorgánicos, que buscan ahondar en la idea de la escultura tradicional, que utiliza piedras como herramienta artística para construir un objeto en forma de figura humana, animal etc. Esta obra plantea que la piedra ya es un objeto en sí misma, a través de, con piedras molidas con herramientas rudimentarias, tierra y agua, volver a construir la piedra ahora como escultura, es decir, rechazar la transformación del objeto en pro de explorar el propio material, la propia forma, el volumen propio de lo que es una piedra. Se modela, se mezclan materiales y se utiliza pelo humano donado para ayudar a la estructura interna de la escultura, que simboliza la huella dejada por el ser humano en este proceso.



Hacer tierra.

Interacción: Lluvia y varios materiales encontrados
2016.

Hacer tierra es una interacción que plantea la idea de la comprensión del espacio como ecosistema, donde lo natural y lo urbano se aprecian como la misma cosa. El valor de la naturaleza directa y lo primitivo se entremezcla con la naturaleza indirecta. La acción surge de manera espontánea. Todos los colores son encontrados en el emplazamiento en forma de restos de ladrillos, tierra, y piedras, que al ser frotadas o mezcladas con agua de lluvia y saliva permiten aglutinarse contra el asfalto y cubrirlo con formas cuadrangulares, que huyen de cualquier representación formal, y tratan de ahondar en la propia metalingüística de la pintura como acción contextual y elemento de definición de un lugar.

Cada cuadrado de color se percibe como la esencia abstracta de otra cosa, como el origen de la piedra, de la tierra, del ladrillo. En la composición guardan identidades propias, pero forman parte de una idea de comunidad, de construcción, de expansión que busca un orden cuestionable como suerte de aparente seguridad.

6.2 PINTURAS

Todas estas obras son pintadas con pigmentos inorgánicos naturales: piedras minerales y tierras, recogidas a lo largo de los meses que comprenden esta investigación, y con un pigmento orgánico natural: el carbón vegetal recogido de un incendio en el campo en forma de ramas quemadas.

Todos los cuadros buscan las relaciones vertical-horizontal, quietud-movimiento, material-intangible... así como una sensación cálida que viene dada por la paleta de colores que ofrecen estos pigmentos molidos a mano, e intentan transmitir un ambiente sensorial, una atmósfera que contraste con el mundo exterior a estos cuadros, y que al mismo tiempo sean capaces de remitir a conceptos pertenecientes al mundo y la naturaleza.



Habitar 01

Pigmentos naturales, cerillas, serrín y agua sobre DM

85 x 22 cm

2015

Esta pieza presenta una serie de formas cuadrangulares que habitan el soporte, y que buscan transmitir una acción inacabada relacionada con la ocupación de un lugar de diferentes elementos con características comunes. La paleta de colores se queda en tonos tierra porque estos colores son literalmente tierra, y esto acentúa con ayuda del color del propio soporte una sensación de calidez que se busca en el general de la obra presente.



Habitat 02

Pigmentos naturales y agua sobre DM

110 x 115 cm

2016

Este cuadro sigue el concepto de habitar el soporte como una exploración del espacio a través de varias capas, algunas de ellas borradas por el agua, que empiezan a plantear conceptos como la huella o la propia memoria del cuadro, que se construye como una comunicación entre varias individualidades en equilibrio y armonía.



Infinitas puntas - tierra hendida.

Pigmentos naturales y agua sobre DM

110 x 115 cm

2016

Infinitas puntas - tierra hendida presenta un carácter expresivo en el que la superposición de colores y formas quedan en un segundo plano, detrás de una vibración vertical que ocupa casi la totalidad del cuadro, dividido por una franja horizontal de color amarillo que rompe con el movimiento del carbón con una quietud que se extiende y cuya única máxima expresión activa es el testimonio de un goteo de lluvia en la parte izquierda de la franja.



Fundir.

Pigmentos naturales y agua sobre DM

110 x 115 cm

2016

La cualidad meditativa se expresa a través de la expansión del color y una pincelada mínimamente gestual. Los colores buscan fundirse con el fondo, el color del propio soporte, y remiten a una superposición de estratos, tierras o paisajes donde la parte de mayor peso es la superior, y la más parte fría del cuadro pertenece a un pigmento hecho con pizarra que aparece azulado al contraste de los tierras. Una superficie intermitente que se construye a partir de una pincelada repetitiva y rítmica, que expresa una vibración, una energía, pero no un movimiento exagerado ni direccional, sino la idea de un movimiento estático. La obra busca una sensación que aúne lo etéreo de los materiales utilizados (tierras) y al mismo tiempo la consciencia de su corporeidad.



A orillas de algo.

Pigmentos naturales y agua sobre DM

80 x 85 cm

2016

Esta pieza introduce la relación horizontal-vertical que se relaciona con la idea del horizonte como extensión y quietud y lo vertical como una vibración energética. Los colores planos se extienden de lado a lado dando a entender que forman parte de algo mayor a lo que se muestra en el cuadro, las líneas no acaban ahí. Colores cálidos se mezclan con tonos fríos, y una sensación amable se percibe en el cuadro.



Elevar, hundir.

Pigmentos naturales y agua sobre DM

110 x 115 cm

2016

Elevar, hundir trabaja la idea de paisaje, con pinceladas en ritmos verticales que dibujan franjas horizontales al extenderse de lado a lado, con colores cálidos y componiendo una atmósfera que se define entre lo intermitente y lo total. El color juega un papel fundamental intentando conseguir una densidad del espacio que busca ser percibido como aire.



Niebla.

Pigmentos naturales y agua sobre DM

80 X 85 cm

2016

Esta pintura trabaja los conceptos de peso y levedad, del aire como algo corpóreo, a través de franjas de color y gestualidad que intentan fundir lo etéreo con lo matérico. La idea de horizontalidad como expansión energética vinculada al mismo tiempo a gestos activos que transmiten un movimiento no direccional, esto es, una vibración, la capacidad de pertenencia a un espacio y la exploración del mismo. Se mezclan así texturas como las de innumerables puntos horadados por la lluvia sobre un blanco que se asemeja a una niebla, o la gestualidad vertical repetitiva del carbón vegetal, que al pertenecer a la parte superior y del cuadro y por la vibración que dibuja, adquiere un carácter de levedad.



Acariciar el aire.

Pigmentos naturales y agua sobre DM

110 x 115 cm

2016

Esta pieza busca expresar la idea del espacio dinámico, de una fusión entre lo figurativo y matérico con lo etéreo, la energía, el aire. El ejercicio que significa querer acariciar el aire como si fuese algo corpóreo. La idea de acariciar significa amor. La comprensión de las ideas de belleza y amor en profundidad que se relacionan con la búsqueda de la comprensión del mundo, del espacio, de la energía existente en la naturaleza. Una expansión que envuelva al espectador a través de sus ondas, que siguen perteneciendo a un espacio horizontal y vibrante al mismo tiempo.



Convulsión.

Pigmentos naturales y agua sobre DM

80X 85 cm

2016

Convulsión es una pintura que muestra la sensación de una intención inacabada, cuya relevancia radica precisamente en esa intención, en ese impulso energético que surge antes de que ocurra alguna cosa reconocible. Carbón, minerales y agua se reciben como esencias de ese impulso, que recorre el cuadro revolviéndose y explorando el espacio natural en un movimiento convulsivo que se superpone a sí mismo con diferentes texturas, colores y elementos que buscan una sensación de profundidad espacial. Las formas orgánicas de los arañazos del carbón sobre el soporte profundizan en una expresión descontrolada que gira y se retuerce buscándose a sí misma como una materia viva mientras ocupa el espacio que convierte a través de tomar conciencia del mismo, en un hogar que termina habitando. La relación de los trazos con aspectos vinculados a lo vegetal y a lo orgánico, como si de una zarza se tratase, intenta al mismo tiempo que el espectador se vea llamado a entrar en el cuadro, y que al mismo tiempo sienta una sensación de inseguridad.



Sin título. 03

Pigmentos naturales y agua sobre DM

115X120 cm

2016

Sin título 03 trabaja con el concepto de mantra y de lo meditativo a través de la construcción de un espacio orgánico: El trazo repetido que ocupa todo el cuadro, y que a su vez contiene identidades en sí mismas como son cada una de las manchas, pero también franjas que por su color y su opacidad se distinguen entre sí, lo justo como para transmitir que estos espacios pertenecen a un todo, y que al mismo tiempo son cosas diferentes. Busca una sensación de vibración que produce un movimiento, pero que permanece en este espacio. No parece un movimiento direccional, sino expansivo.

6.3 VIDEOARTE

De los huesos de la tierra es una pieza audiovisual que presenta la idea de la transformación del espacio en relación a éste como lugar, como identidad, como memoria. Se da una relación entre lo virtual y lo real utilizando otros procesos de creación muy diferentes a los generales de esta investigación y una contextualización de las tecnologías que buscan otro camino para comunicar los conceptos primitivistas de este proyecto.

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qCXsqN55EiY>



Fotograma de: *De los huesos de la tierra*.

7. CONCLUSIONES

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra cierra su propuesta constatando varios aspectos tomados como conclusiones del proyecto.

- En primer lugar, esta investigación artística cumple la expectativa esencial de significar una propuesta dispuesta a seguir desarrollándose, pues ha significado el descubrimiento de una vía de trabajo de esencial interés y que propone seguir trabajando unido a la naturaleza de las cosas, a fin de penetrar de forma radical en la génesis de mis más fundamentales conceptos, enfrentándome por ello a un camino que me interpela de forma decisiva.

- Se ha logrado una producción de obra que responde a los objetivos propuestos en torno a comunicar la relación horizontal-vertical, la idea de hogar como espacio exterior, etc. Y que las obras logran ser honestas con los materiales que las definen como objetos en sí mismos, sin llevar a cabo transformaciones agresivas sobre ellos, y permitiendo que las piezas hablen no sólo de hogares itinerantes, sino de las propias ramas, piedras, o barro como objetos con cualidades directamente vinculadas al pensamiento abstracto y sensible.

- Se contempla también un desarrollo continuo y creciente en torno al concepto de percibir la idea de energía vital como factor para la creación artística. Se constata que el contacto con la naturaleza, el espacio y la materia, y el desarrollo de la capacidad de comprender y sentirse como parte de esta naturaleza, es de gran ayuda a la hora de manejar los materiales, las pinturas y los conceptos, y que cuando esto se ejercita es más accesible transmitir una armonía y coherencia. Esto se percibe en las obras que tienen la capacidad de transmitir búsqueda, fusión entre lo corporal y el misterio intangible, la exploración de la concepción de espacio como hábitat, como lugar al que pertenecer y en el que “vibrar”.

- Se concluye que no todas las obras logran tener la misma fuerza o calidad visual y conceptual, y este análisis es necesario, pues es importante denotar asimismo el carácter esencial de “proyecto en curso” que *Caminar sobre una línea de sombra en la tierra* significa desde que se inició este camino. Se comprende que no en cada obra se han conseguido todos los objetivos que se planteaban, pero que sin duda se ha alcanzado en general una mejora del entendimiento del espacio, del sentir su habitabilidad, sus dimensiones y volúmenes variables a la percepción, su energía... Y que en estos casos, se ha conseguido el objetivo de entablar una verdadera conversación con el contexto y la naturaleza.

Esto se da a partir de ser capaz de haberse dado a una visión inicialmente contemplativa, objetivo que forma parte de definir cuál es mi actitud como artista en este trabajo, y que cuando se ha recibido toda esta información del espacio, se ha sido capaz de responder en un contexto, y entablar conexión con la naturaleza del lugar sin

agredirlo o pretender subyugarlo a una mera transformación estética, sino respondiendo a las ideas concebidas al inicio de esta investigación.

- Por lo mismo se constata, que se ha logrado el objetivo de abandonar las técnicas, los procedimientos y la visión general que tenía antes de iniciar este proyecto sobre la pintura, comprendiendo como conseguido el hecho de trabajar los conceptos de lo mayor, lo abstracto, lo esencial, a través de lo mínimo en cuanto a manipulación, transformación etc. En pro de despojarme de lo que no fue sentido como necesario y vital para el proyecto, habiendo conseguido dar paso así un camino que cada vez intenta ser más honesto, coherente y contextual, y que marca sin duda alguna, un antes y un después en mi obra.

- Se concluye haber logrado un análisis y estudio tanto teórico como práctico, en torno a los conceptos esenciales del proyecto: el espacio, la materia, la naturaleza, la energía, el hogar, la comunidad y la relación de contrarios. A través de prácticas como el Aikido la meditación, la visita a exposiciones o encuentros con artistas, y por supuesto a través del estudio de libros, ensayos, y demás documentos que pretendieron enriquecer y aportar coherencia a este proyecto.

- Es constatable el hecho de haber conseguido un acercamiento a diferentes personas, del pensamiento abstracto y de rasgos generales del proyecto. Un acercamiento que no es cuantificable o definible concretamente, pero que sí responde a esa unión entre naturaleza y procesos primitivistas con lugares en los que no sólo el espacio, sino el individuo y la sociedad conviven.



Personas observan la producción de: *Ser un círculo de piedras, ser un círculo, ser una piedra.*



- Se ve el desarrollo en curso de un concepto que define este proyecto: La idea que propone de “interacción” como diálogo veraz entre el ecosistema y el artista, en donde la naturaleza me interpela y a la que pretendo ser capaz de responder. Es constatable que inicia una visión más amable y comunicativa hacia lo natural y hacia la búsqueda de la comprensión y el amor al mundo y a las personas, gracias al respeto, de la ecología de la naturaleza y del universo, en relación al ser. Se percibe que este concepto de interacción implica la idea de una comunicación activa entre dos partes, y que si bien esto ya se comprendía como un objetivo de desarrollo lento, tanto en las obras como a nivel personal, se sienten en definitiva cambios en la percepción de las cosas, en la relación entre personas, en una nueva visión a cerca de muchos aspectos, que antes de este proyecto se pasaban por alto, repito, a nivel artístico y personal.



8. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

8.1. BIBLIOGRAFÍA

- BLAKE, William. (1979). *Matrimonio del cielo y el infierno*. Madrid: Visor de poesía.
- CASES, Enrique. (2015). *Jesús contra Satán*. Barcelona: Stella Maris.
- CENNINI, Cennino. (1988). *El libro del arte*. Madrid: Akal.
- CONRAD, Joseph. (1981). *La línea de sombra*. Barcelona: Bruguera.
- DELANNOY, Luc. (2015). *Neuroartes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- D'ORS, Pablo. (2014). *Biografía del silencio*. Madrid: Siruela.
- GOMBRICH, E. H. (1997). *La historia del arte*. Nueva York: Phaidon.
- GONZÁLEZ PERLADO, Gregorio. (1987) *Patria del nunca volver*. Badajoz: Cuadernos Poéticos.
- HERRIEGEL, Eugen. (Bungaku Hakusi) (1993). *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier, S.A.
- HESSE, Hermann. (1980). *Siddharta*. Barcelona: Bruguera.
- LACALLE GARCIA, Carlos. (1998-99) Curso doctorado. *Land Art. Trabajo de investigación*. Dirigido por: JORDA SUCH, Carmen. Universidad Politécnica de Valencia.
- LAILACH, Michael. (2007). *Land Art*. Colonia: Taschen.
- LIPPARD, Lucy R. (1983). *Overlay. Contemporary art and prehistory*. Nueva York: Phanteon Books.
- LONGINO. (1979). *Sobre lo sublime*. Madrid: Gredos.
- MADERUELO, Javier. (2008). *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*, Madrid: Akal.
- MADERUELO, Javier. (1990). *El espacio raptado*. Madrid: Mondadori.
- MARCHÁN, Simón. (1994). *La historia del cubo, Minimal art y fenomenología*. Bilbao: Rekalde.

- MARCO, María. (4-10 Marzo, 2016). *Las filias tras las formas*. Artículo. El Cultural, Periódico El Mundo.
- NOGUÉ, Joan. (2008). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Padmasambhava. (2013). *Bardo Thodol*. Barcelona: José J. de Olañeta. (Ed.)
- PEDROLA, Antoni. (2004) *Materiales procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel.
- RAQUEJO, Tonia. (1998). *Arte hoy. Land art*. Donostia : Nerea.
- RAQUEJO, Tonia. (2005) *Medio siglo de arte. 1955-2005*. Madrid: Abada.
- RUBIRA, Sergio. (10-16 jun. 2016). *Karin Sander, naturalezas vivas*. Artículo. El Cultural, Periódico El Mundo.
- SICHEL, Berta. (2010). *El paisaje como idea*. Catálogo exposición en Koldo Mitxelena.
- SCHAMA, Simon. (2006). *El poder del arte*. Londres: Crítica.
- SMITH, Ray. (2008). *Manual del artista*. Madrid: Hermann Blume.
- SMITHSON, Robert. (2012). *Selección de escritos: Alias*.
- TIBERGHIEM, Guilles. (1993). *Land Art*, París: Carré.
- SYLVESTER, Julie (Ed.). (2014). *Cy Twombly. Paradise*. México: Julie Sylvester. (Ed.)
- VOZMEDIANO, Elena. Entrevista a Richard Long. El Cultural, Periódico El Mundo. (12-18 feb. 2016) Pág. 24.
- VOZMEDIANO, Elena. *Andy Goldsworthy, quietud y cambio*. Artículo. El Cultural, Periódico El Mundo. (22-28 abr. 2016) Pág. 27.

8.2. REGISTRO AUDIOVISUAL ON- LINE:

- Louisiana Channel (2014) “Artists Are Like Clouds” [en línea] Disponible en www.youtube.com/watch?v=EEoZpS4AWw
[Consultado el 29 - 10 - 2015]
- PARASOLUNITLONDON (2014) “Artist Talk: Jimmie Durham” [en línea] Disponible en www.youtube.com/watch?v=D8_ZPsm3rWc
[Consultado el 19- 12 – 2015]
- SKY, Itsvan (2013) “The man who heals with music” [en línea] Disponible en www.youtube.com/watch?v=SL672HARPQA
[Consultado el [14 - 06 - 2016]
- TATE (2015). “ Abraham Cruzvillegas- Empty Lot. Tate Shots. [en línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=BtIzXSwjW1w>
[Consultado el 20 - 03 - 2016]
- TATE(2015) “Agnes Martin, Tate Shots” [en línea] Disponible en www.youtube.com/watch?v=902YXjchQsk
[Consultado el [13 - 04 - 2016]
- The Museum of Modern Art (2013) “Wolfgang Laib, Pollen from Hazelnut | MoMA” [en línea] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=e_92MYcANK
[Consultado el 12- 01 - 2016]
- Vince de vries (2015) “to be all ways to be - herman de vries - venice biennale 2015.” [en línea] Disponible en www.youtube.com/watch?v=IBi4d4H0z1c
[Consultado el 5 - 04 - 2016]

8.3. WEBGRAFÍA

- www.annamariamaiolino.com
- www.hamish-fulton.com
- www.hermandevries.org
- www.jamesturrel.com
- www.joseguerrero.net
- www.juanzamora.com

Caminar sobre una línea de sombra en la tierra